MUSIC

音乐论著丛书

乐韵寻踪

王耀华音乐文集



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

MUSIC

MUSIC

音乐论著丛书



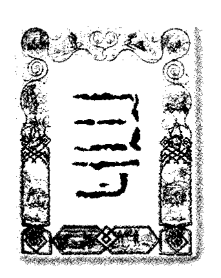


ISBN 978-7-80692-280-4
定价：40.00元

音乐论著丛书

乐韵寻踪

王耀华音乐文集



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

乐韵寻踪:王耀华音乐文集/王耀华著.—上海:上海音乐学院出版社,2007.1

(音乐论著丛书)

ISBN 978-7-80692-280-4

Ⅰ.乐… Ⅱ.王… Ⅲ.音乐-文集 Ⅳ.J6—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 148036 号

丛 书 名 音乐论著丛书
出 品 人 洛 秦
书　　名 乐韵寻踪——王耀华音乐文集
著　　者 王耀华

责任编辑 洛 秦
特约编辑 朱 霞
封面设计 陈 岫
责任校对 胡杭干
电脑制作 李吉颖
出版发行 上海音乐学院出版社
社　　址 上海市汾阳路 20 号
邮　　编 200031
电　　话 021-64315769 64319166
传　　真 021-64710490
经　　销 全国新华书店
印　　刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
字　　数 400 千
开　　本 880×1230 1/32
印　　张 17.25
版　　次 2007 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷
印　　数 1-2100
书　　号 ISBN 978-7—80692-280-4/J.247
定　　价 40.00 元



王耀华

1942 年出生于福建，毕业于福建师范大学音乐系。现任教授、博导。兼任国务院学位委员会艺术学科评议组成员、中国音协理事兼理论委员会主任、亚太民族音乐学会会长、国际传统音乐学会执委等。出版专著《三弦艺术论》、《中国传统音乐概论》、《世界民族音乐》、《福建传统音乐》等二十余部，发表论文一百余篇。曾获全国高校人文社科优秀成果一、二等奖各一次，福建省社科优秀成果一等奖四次，中国图书奖一次，国家级和省级优秀教学成果奖各三次。2003 年获首届国家级教学名师奖。

音乐论著丛书·第一辑

（按姓氏笔划排列）

《于润洋音乐文集》

《王安国音乐文集》

《王耀华音乐文集》

《冯文慈音乐文集》

《乔建中音乐文集》

《刘再生音乐文集》

《张　前音乐文集》

《杨立青音乐文集》

《杨儒怀音乐文集》

《陈应时音乐文集》

《陈聆群音乐文集》

《陈铭志音乐文集》

《茅　原音乐文集》

《郑祖襄音乐文集》

《罗小平音乐文集》

《赵晓生音乐文集》

《夏　野音乐文集》

《桑　桐音乐文集》

《袁静芳音乐文集》

《钱仁康音乐文集》

《童忠良音乐文集》

《戴鹏海音乐文集》

《戴嘉枋音乐文集》

责任编辑　洛　秦

封面设计　陈　岫

目 录

一、跨文化音乐比较研究

冲绳复合艺能文化
与中琉三弦音乐之比较研究

本文拟对冲绳艺能文化和三线音乐的复合性特点、中琉音乐文化交流的途径和特征，以及中琉音乐文化比较研究的方法问题，略作叙述。

1 冲绳的复合艺能文化与三线音乐

在《三弦艺术论》的中卷第一章中，我们曾对冲绳文化的复合性特点作过论述。同样的，这种复合性特点也在冲绳的艺能文化和三线音乐中得到了充分的反映。

一、复合性艺能文化

对冲绳艺能文化的总体研究及其分类，宜保荣治郎氏曾有过很好的意见。他在《冲绳民俗艺能的分类试论》[1]和《冲绳的民俗艺能》[2]中，将冲绳的民俗艺能分为以下类别。

(一)冲绳诸岛的艺能

1. 舞台艺能

(1)组舞。如：执心钟入、二童敵讨、女物狂、孝行之卷、铭苅子、花卖之缘、手水之缘、大川敵讨、万岁敵讨等。

(2)古典舞蹈。如：诸屯、伊野波节、忍卦、天川、作田本贯花等。

(3)古典音乐。

(4)歌剧。如：泊阿嘉、药师堂、奥山牡丹、中城情话等。

2. 野外艺能

(1)土著艺能

①臼太鼓

②哎萨

③棒舞

④狮子舞

⑤地方的组舞及舞蹈

(2)本土系艺能

①京太郎

②马舞

③南岛

(3)中国系艺能

①打花鼓

②路次乐

③唐舞

(二)宫古诸岛的艺能

(1)库依恰

(2)棒舞

(3) 班托

(4) 卷舞

(5) 组舞

(三) 八重山诸岛的艺能

(1) 安卡玛舞

(2) 棒舞

(3) 纲引

(4) 狮子舞

(5) 卷舞

(6) 地方的古典舞蹈

(7) 狂言

(8) 地方的组舞

在以上分类的各个类别中，我们除了感受到冲绳艺能文化的复合性特点之外，还可以进一步将这种复合性划分为两种类型，即：化合式复合性艺能文化、并列式复合性艺能文化。

(一) 化合式复合性艺能文化

指的是多种因素以混合交融方式结合，类似于化学反应中的多元素的混成，并由此产生一种新的艺能形式。冲绳诸岛舞台艺能的各种艺能形式，如组舞、古典舞蹈、古典音乐、歌剧等，均属这一类型。

组舞是最为典型的将诸种因素混合交融而成的一种艺能形式。其中，既有冲绳固有艺能的基础，又接受了日本本土和中国方面的影响。

在组舞中，毋庸置疑的，其基础是长期孕育于冲绳的古典舞蹈和古典音乐。然而，这些古典舞蹈和古典音乐却按故事情节和人物感情表达的需要而作了重新的组合和改造，使之成为组舞这一综合艺术形式的有机组成部分。

同时，组舞又从日本本土的艺能形式如能、谣曲等中

间，吸收了丰富的养分。在故事情节方面，组舞创始者玉城朝薰创作的组舞五篇中，《铭苅子》从谣曲《羽衣》接受影响，《执心钟入》采用了能和歌舞伎《道成寺》与《安达原》的情节而进行创作，《女物狂》与能乐《隅田川》、《二童敌讨》与能乐《夜讨曾我》、《小袖曾我》都有紧密联系，《孝行之卷》又有浓郁的乡土气息。它如：田里创作的《万岁敌讨》由谣曲《放下僧》演变而来，高宫城创作的《花卖之缘》由《芦苅》蜕化而来。在结构形式方面，组舞的自报家门、道行口说、歌唱形式、同吟、舞台结构、伴奏乐队、装束等，均与能乐有密切的关联。自报家门，在能乐中称为"名乘"，是在人物上场时，将自己的姓名、住所、身份告知观众，在组舞的《大川敌讨》、《执心钟入》、《铭苅子》等剧目中，都有类似的表现手法。道行口说，是接在自报家门之后的一种歌唱形式，叙唱旅行途中的景色，表达人物的内心感情和愿望。组舞中的许多道行口说都是沿袭能乐。在能乐中，下歌、上歌是两种有一定结构规格的歌唱形式，常用作叙事、抒情，由主角、次角演唱，这种歌唱形式亦被组舞所吸收。同吟，是能乐中主角与次角的共同歌唱，这种形式在组舞中也不乏其例。组舞的伴奏乐队，也大致与能乐相同，有大鼓、笛、鼓等，只是增加了三弦和筝。它如，组舞的舞台装置、舞蹈动作和化妆方面，都和能乐有许多共同之处。只是从整体看，组舞比能乐更倾向于写实，更靠近于现代戏剧，可以把组舞看作是由能乐向现代戏剧过渡的一个环节。

关于组舞与中国戏曲的关联问题，笔者曾在《琉球组舞与中国戏曲》(3)一文中作过初步分析。在基本思想方面，组舞四十七出中，四十六出是以忠孝节义为内容，而与中国传统的儒家思想密切相关。在基本特征方面，组舞与中国戏曲相同的，都具

备综合性、虚拟性、程式性的特点。在基本美学原则方面，组舞与中国戏曲都贯穿着以写意为主的美学观，不只是单纯追求形似，而是着力于神似，注重了描写对象的神韵、本质的表现。

（二）并列式复合性艺能文化

指的是多种因素以各自相对独立的方式存在，保留着较多的原有成分，形成诸种艺能形式的并置状态。冲绳诸岛野外艺能中的土著艺能、日本本土系艺能、中国系艺能，就是按其来源而将多种因素各自相对独立保存的并列式复合性艺能文化。

土著艺能，也有人称之为固有艺能。这指的是生长、发育于冲绳地方、最具本地特色的艺能形式。尤其与御岳、朝神等神事信仰相关。其中，臼太鼓，是在预祝世果报和海神祭的神事行事中演出的艺能形式，由妇女围成圆阵而舞蹈，歌词是八、八、八、六型的古式曲调，有四五十种，以缓慢的对国王的赞颂歌唱为开始，逐渐转为快速，其舞蹈动作与奥摩罗歌唱中的古式动作相同。哎萨，是在昔时七月十五夜盂兰盆节由青年男子表演的古式舞蹈，挨家挨户地访问、祝福，直至天明。它如：棒舞、狮子舞、地方组舞以及舞蹈，是在旧历八月十日至十五日感谢丰收的行事中表演的艺能。这些艺能均保留着较为浓郁的冲绳传统艺能的风格特点。

日本本土系艺能，大约是从室町到江户初期由日本本土传入冲绳的艺能形式。其传播者多为僧侣。至今仍遗存下来的有：传承于泡濑、宜野座的京太郎，流传于读谷高志保的马舞、于旧历正月二十日在那霸游廓表演的首里马，以及已经包括在组舞中的道行口说等。这些艺能形式均具有较明显的日本本土艺能的风格特点。

中国系艺能，是昔时由中国传入冲绳的艺能形式。其中，打花鼓是过去在久米村的中国移民及其后代中流行、现

在传播于中城村伊集部落的舞蹈，虽然其具体人物、情节、音乐与中国打花鼓有一定区别，但是人物装束、服装、道具、舞蹈动作，均保留着鲜明的中国风格，歌词亦与中国打花鼓的部分歌词相同[4]。路次乐，原来是中国的王公贵族出行时的音乐，后来传播到冲绳，作为首里王府的仪式音乐，现在保存于今归仁村涌川部落。唐舞是流传在津坚岛的集体舞蹈。

值得注意的是在以上并列式的复合性艺能文化中，也存在着局部性的化合式情况。如：中国系艺能中的打花鼓，其曲调一听就是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大三度、小二度的进行，但是，如果仔细分析的话，其主旋律骨架、旋律线状、结构形式，均与中国《茉莉花》曲调有着紧密关联[5]。因此，可以把冲绳的《打花鼓之歌》看成是中国《茉莉花》的旋律框架、结构形式与琉球音阶的混合交融的化合体。然而，从《打花鼓》整体看，又属于并列式的中国系艺能。所以，我们将《打花鼓之歌》称为并列式中的局部性化合式复合性艺能。

二、三线音乐

冲绳三线音乐的复合性主要表现在：它既扎根于冲绳的固有音乐艺能形式，又从中国三弦及其音乐吸收了丰富的养分，同时还接受了来自日本本土的反影响。

如《三弦艺术论》中卷第二章所述，三弦入传冲绳之最初，就与琉歌紧相伴随，并与冲绳固有的歌唱形式奥摩罗密切相关，琉歌中的诸多因素均来源于奥摩罗，有许多歌词乃直接由奥摩罗改写而成。因此，从某种意义上说，奥摩罗是三线音乐主流的琉歌的母体。此后，三线音乐一直都以冲绳固有的歌唱形式中的曲调（如：民俗艺能中的歌唱、民歌曲调等）来充实自己。因此，我们可以说，冲绳三线音乐的根是牢扎于冲绳固有音乐艺能的基础上的。

然而，在冲绳的三线及其音乐中，无论是形状、名称的语源、三线与歌唱的关系、调弦法、乐谱（记谱法）、乐曲（曲调）、音阶等方面，都与中国的三弦有着密切的关联。在形状方面。如《三弦艺术论》上卷第二章所述，中国三弦有大三弦、中三弦、小三弦三种类别，冲绳三线的形状大致与中国南方的小三弦相同，只是冲绳三线的胴比中国的小三弦稍大，杆稍短，声音的共鸣较好。冲绳三线的名称的语源大约可从两个方面进行考察。一是在琉球方言中，称作Samisin、Samisen、Samsin、Samsen、Siamisin、Siamisen、Siamsin、Siamsen等，这些读法似与福建南部方言读音有一定联系，在福建南部方言（闽南话）中，“三弦”念作Samhian，其中，Sam的m音，似可看作是siamsin、Siamisin的m、mi音的来源。另一种是琉球标准语的读法，三线念作Sansin，其语源似与北京话有一定关系，因为在北京话中，“三弦”念作Sanxian，其中，San的n音，与琉球标准语San的n音相同。从历史上看，册封使以北京音为正统的中国语的发音教给琉球人，因此，Sansin的发音接近于北京音[6]。在三线与歌唱的关系方面，在冲绳古典音乐中，歌唱一定用三线来伴奏，不存在三线脱离歌唱而单独演奏的情况。在中国，三弦是各种说唱音乐主要伴奏乐器。在福建南曲中，三弦与琵琶、洞箫、二弦在一起为歌唱伴奏。余如：记谱法、定弦法、音阶、曲调、唱奏关系、演奏方式、一曲多词、音乐思想等方面，冲绳三线音乐都与中国三弦音乐有着紧密的关联。具体分析请参见《三弦艺术论》下卷各章。

日本本土的三味线乃由冲绳传入，这已成为定说，同时，也可以在冲绳三线及其音乐中发现许多来自于日本本土三味线的反影响。在形制方面，如前所述，冲绳三线与中国小三弦相比较，琴杆较短，琴胴较大，这后一点似与日本本土的影响有关。并且在幪蛇皮的方法方面。也像日本本土那样

全面紧贴，以防止张力的松驰。三线各部位的名称也与日本本土基本相同。在三线歌曲的歌词方面，受日本本土影响的典型例子是《仲风节》，其歌词的音节是七、五、八、六，前半部的七、五音节与日本本土的和歌结构相同，后半部的八、六音节与冲绳的传统琉歌结构相同，正因为它兼具日本本土和歌与冲绳琉歌等两方面的特点，被认为是一种居于中间状态的歌唱形式，所以才称之为《仲风节》。“口说”是直接从日本本土传入冲绳的歌唱形式。其歌词格式中，占绝对多数的是与日本本土和歌相同的七、五、七、五、七、五型；歌词所用语汇，基本上是日本本土的大和语言；音阶多是律音阶（日本的一种音阶，其音阶组成与中国的徵调式相类似）。

冲绳的三线音乐，正是在长期的发展过程中，将冲绳的固有音乐艺能文化，与日本本土和中国的音乐文化影响相交融而形成的混合性音乐文化。

以上冲绳艺能文化和三线音乐的复合性特点，应当成为进行中琉音乐文化比较研究的一个基本出发点。

2 中琉音乐文化交流之途径与特征

一、中琉音乐文化交流之途径

中琉音乐文化之交流乃伴随着中国与冲绳的人文、政治、经济、文化交流而进行的。虽然根据考古发现和文献记载，中国与冲绳的历史关系有着悠久的渊源，但中国音乐文化的输入冲绳，主要是在公元1372至1879年间，随着中琉密切关系之发展及频繁交往而完成。其经由途径主要有如下四个方面：

（一）随着琉球国王定期入贡中国而移播

在中琉关系史上，“入贡”是维持和发展关系的重要方式之一。就贡期而言，大致可分为三个阶段[7]：第一阶段为“放任时期”，自公元1372至1471年；第二阶段为“两年一贡时期”，自公元1472至1609年；第三阶段为“不规则时期”，公元1609年之后。除正贡之外，遇到中国天子圣寿、册立东宫、太子登基、册封皇后，琉球国王也派遣使者前来庆贺，称庆贺使；每遇琉球国王薨逝，亦必遣使来中国报丧；琉球国王受封后还遣使来中国谢恩。在这些入贡、庆贺、谢恩活动中，除正、副使各一人之外，其余随员多达一二百人不等，其中，随使者进京者约十五至二十人左右，余下则大多数留在福建。无论进京或是留住福建，这些贡使及随员在入贡过程中，除进行政治活动、经济交易之外，也接受了中国的儒家思想和其他文化的影响。伴随着入贡、庆贺、谢恩活动而流播冲绳的中国音乐的典型例子是路次乐。山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》有如下记载：

> 明朝的世宗时代，就是琉球的尚真王时代，是东西文化的黄金时代。嘉靖元年（公元1522年）为了庆贺世宗皇帝即位，尚真王的继承者尚清王派遣王舅上里盛里到明代的中国。上里看到大陆的光辉灿烂的文化，反思琉球王朝的文化，感到不堪悲惨。他想，在徒步行列中，国王乘坐凤凰轿，以路次乐的吹奏来伴行，能使国王的尊严得到很好的体现。但是，又来不及向琉球王朝的有关部门请示，因此，他就擅自决定买了一个龙头、一顶凤凰轿、一套路次乐乐器带回去。结果，以私自花费公款而触犯法律。然而，贤王理解上里的忠诚，为了使上里本意得到体现，特地举行了游行列的试演。因此，在化装成国王的凤凰轿行列中，加入路次乐的吹奏，结果，其气势十分壮观，国王和

平民百姓都在游行队伍的沿途搭起看台来观赏。游行行列中，徒步者与骑马者交互间插，金碧辉煌的朱红王轿引人注目，至今为止连做梦都没有看见过的国王的尊严得到了很高的表现。"达达帝帝"的壮严的路次乐音响引起山岳的回应，人山人海的拜观者就像是做梦般的兴奋。这时，曾经责罚过他的法官也哭了，不仅不问罪，反而称赞他的功绩。国王也嘉奖他的忠诚，赐予识名地方的墓地给他。于是，此后一直到废藩为止，路次乐都成为国王行列和仪式中不可欠缺的宫廷乐，保持着王朝的尊严。江户时代，琉球王的庆贺使在东海道游行时也吹奏路次乐[8]。

由以上记载可知，路次乐乃由琉球国王尚清王的王舅上里盛里作为庆贺使到明代中国，受明朝廷的启发而从中国传至琉球。

此外，琉球宫廷中的御座乐也应该与入贡、庆贺、谢恩活动有关，由使者及其随员在中国宫廷所见所闻，并受感动，进而将此带回琉球，传播于琉球宫廷。

(二)随着中国朝廷对琉球国王进行册封的册封使团及其活动而传播

自明洪武五年（公元1372年）至清光绪五年（公元1879年）的五百余年间，琉球臣属中国，每遇琉王薨逝、世子继位，必具表遣使来中国向朝廷报丧、奏请袭封。中国皇帝则派遣使者前往琉球谕祭前王、册封新王。由公元1404年至1866年，中国共派遣使者22次，其中明代14次，清代8次。册封使团及其活动作为中国音乐往琉球传播的途径之一，主要体现在以下几个方面：

其一，是在册封使团的组成人员中有职业乐手或兼长音乐

者。据张学礼《中山纪略》载：

> 封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持贴请授世子等三人琴[9]。

徐葆光《中山传信录》卷一“渡海兵役”载：

> 正使家人二十名，副使家人十五名外，……内科医生一人、外科医生一人、道士三名、老排一名、吹鼓手八名……[10]。

同上书卷五“乐器”载：

> 国中无琴，但有琴谱。国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之[11]。

以上记载表明，在册封使团中，不仅有擅长于琴艺的从者，而且有专职的由八人组成的鼓吹班，他们为册封活动演奏各种仪式音乐，把中国的鼓吹乐带到琉球。

其二，是由册封使或册封使团人员把中国的乐器带到琉球去了。

作为由册封使把中国乐器带到琉球的实例之一，是1838年到琉球册封尚育王的林鸿年，把扬琴带到了琉球。该乐器至今仍保存在岛根县津和野旧蕃家。笔者曾于1987年4月14日、4月21日在冲绳县立博物馆对该乐器和其他乐器共12种18件作过调查，写过《琉球王朝乐器考——以岛根县津和野旧蕃家所藏为中心》[12]。目前虽不能完全肯定这12种18件乐器都是由林鸿年于1838年带过去，但其中一架扬琴却明确刻着“凉入堂　林鸿年”（图1）的字样，并且这字样与笔者在长崎县

立图书馆所见林鸿年书法笔迹相同（图 2 ）。因此，可以肯定该乐器为林鸿年所有。

作为由册封使团随员带到琉球的乐器实例是前已引过的徐葆光《中山传信录》卷六“乐器”中的记载：“国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，……并请留琴一具；从之。”

其三，是册封使团人员在琉球逗留期间参与当地的音乐艺能的教学、演出、观摩活动，而将中国音乐文化传播于琉球。



图1　林鸿年《凉入堂》

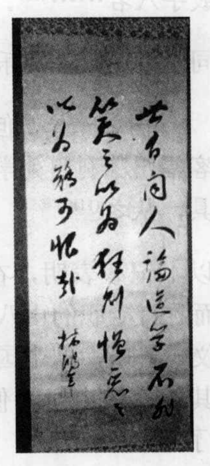


图 2 长崎图书馆藏林鸿年书法

在前已引过的张学礼《中山纪略》、徐葆光《中山传信录》中，都有述及册封使团人员在琉球传授琴曲之事。《中山纪略》载：

> 姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗，王之婿名曰哑弗苏，三

法司之子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子《思贤操》、《平沙落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲，求诣无虚日，皆称'友石先生'[13]。

徐葆光《中山传信录》在对以上情况作了评述的同时，还记录了该次封册人员传授琴艺的情形。

前使张学礼《记》云："国王遣子婿于从客某所学琴"，今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具。从之[14]。

除传授琴艺之处，尚有教习三弦等其他乐器演奏技巧的。在公元1606年到琉球册封尚宁王的夏子阳《使琉球录》中，有如下记载：

乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之[15]。

册封使随从人员参与演出活动者，在胡靖《杜天使册封琉球真记奇观》中，有如下记载：

重九，宴天使观竞渡于斯潭，……请天使登台，先用随行梨园双演杂剧。遂有六龙竞渡潭中[16]。

由上记载可知，在册封使随行人员中有擅演杂剧的梨园子弟。虽无具体剧目、剧种、唱腔的记述，但亦隐寓着担任杂剧伴奏的乐队、乐器、乐曲，似已同时传播琉球。

至于册封使及其随行人员在琉球的音乐艺能鉴赏，更成

为重要活动内容之一。册封完毕的宴会、中秋之宴、重阳之宴，为接待册封使，在北殿举行音乐舞蹈演出。陈侃《使琉球录》中载：

朝罢，别殿设宴，金鼓笙箫之乐，翕然齐鸣[17]。

在夏子阳《使琉球录》中则记下了较为多样的艺能活动：

闻元旦行礼后，官各易常服，而王亦衣宽博锦衣，戴五色锦圈，坐阁二层，众官跪堦下唱太平曲……

亦有土戏，闻皆王官小从者及贵家子弟习之；登台戴大笠，加以皂帕蒙面，著彩色夷服。群以二十余辈伛偻宛转同声而讴，皆如出一人[18]。

在1719年抵达琉球的徐葆光《中山传信录》中，对中秋宴、重阳宴的记载尤为详细。在中秋宴中，不仅记下了所欣赏的节目，如：迎神歌、笠舞、花索舞、篮舞、拍舞、武舞、毬舞、桿舞、竿舞等，而且还对当时当地所用乐器如三弦、提琴、笛、小锣、鼓等，进行了描述。在重阳宴中，除观赏龙舟竞渡之外，还有演剧：第一，为老人祝圣事。第二，为鹤、龟二儿复父仇古事（即《二童敌讨》）。第三，为钟魔事（即《执心钟人》）是上演组舞的最早记录。

以上在册封使及其随行人员观赏琉球音乐艺能的过程中，可以想象得到的，是他们的感想和意见必然会对这些音乐艺能的发展产生影响。

(三)随着华人迁徙琉球或其他方式的人员来往而移播

见于记载的华人迁徙琉球的最早年代是明洪武二十五年(公元1392年)，明太祖为帮助琉球人航海入贡和推广文教，将闽中船工三十六姓赐给琉球，以便贡使往来，同时亦将华夏礼乐带到琉球。据《球阳·卷一·察度王》记载：

> 太祖赐闽人三十六姓
>
> 王遣使入贡时，附疏言：通事程复、叶希尹二人，以寨官兼通事往来进贡，服劳居多，乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛。太祖称为礼仪之邦[19]。

后来，三十六姓或老而返国，或留而无嗣，仅存蔡、郑、林、梁、金等五姓。至万历三十五年（1607年），明代朝廷应琉球国王的请求，再将毛、阮二姓华人赐给琉球。《球阳·卷四·尚宁王》载：

> 十九年神宗补赐闽人阮国、毛国鼎
>
> 万历丙午，王遣王舅毛凤仪等谢袭封恩，附奏：洪武永乐间，赐闽人三十六姓，其子孙知书者授大夫、长史，为贡谢之司；习海者授通事、总官，为指南之备。至于今日，世久人湮，文字、音语、海路、更针，已至违错。乞伏依准往例，更赐数人。礼部以闻，翌年丁未，神宗仍以阮国、毛国鼎二人，许入本国臣籍。即今唐荣阮、毛氏是也[20]。

华人移徙琉球之后，琉球国王将他们安置在那霸以东的久米村，对他们授地、赠俸、设官，赋予特权，并使他们参与琉球的政治、教育、经济等重要活动。同时，他们对琉球音乐文化事业的发展也作出了贡献。除了前曾引述过的，自他们“始节音乐，制礼法，改变番俗”之外，一般认为，三弦的传播琉球也是经由三十六姓之手。同时，还有许多民俗音乐也是由他们移播琉球的。据《琉球国由来记·卷一·王城之公事》载：

乐器饰并音乐

御庭饰以乐器，螺赤头奉行为职业。同笔者召列，早旦登城。螺赤头（鼓吹者）下知饰之。且笔者、锁之大屋子两人，立于御庭浮道之左右，有音乐。辰刻头鼓，巳刻再鼓，午刻三鼓。朝拜之时，有大鼓乐。从除夜五更至开定，于御庭，有三度奏乐。乃自闽人三十六姓迁入本国而带来，音乐不异于中华。见于中山世谱[21]。

同以上《琉球国由来记·卷四·事始》还记载：

二四　乐

当国乐，察度王、尚巴志王之世间，自中华传授来乎。不可考。有座乐（是为太平乐。奏于座中故，亦曰座乐）、大乐、笙家来赤头乐、路次乐等也[22]。

由上记载可见，鼓吹乐中的某些部分也是由闽人三十六姓移播琉球的。

闽人三十六姓以外，尚有飘风华人也曾将中国音乐移播琉球。周煌《琉球国志略》记载：

汪楫《录》：“士大夫无事，辄聚饮，好以拇战行酒。曼声而歌，搊三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。秋夜四望，丝肉盈耳。近亦有唱中国弦索歌曲者，云系飘风华人所授[23]。

据此记载，飘风华人曾在琉球传授中国弦索歌曲。对“弦索”，本书上卷曾有过考辨，虽有多种说法，但从乐器上看，当以弹拨类的三弦、琵琶为主，弦索歌曲则是用这些乐器为伴奏的歌唱。

(四)经由琉球学生来华留学而移播

琉球学生来华留学有官生、半官生和自费生三种。第一批以官生身份入国子监读书的琉球人于明洪武二十五年（1392年）来到中国。据《球阳·卷一·察度王》记载：

四十三年，中山及山南王各遣王子弟入监

王及世子武宁遣使贡马，并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈三人入监读书。山南王承察度遣从子三五郎尾及寨官子实他卢尾贺段志等三人入监读书(24)。

自此以后，在明清两代，琉球不断派遣官生到中国留学，每次人数，明代3—5人，清代4人，1802年增加副官生4人，留学年限3—5年，也有长达7年的。他们在国子监读书期间，不仅享受公费待遇，而且还有皇帝的丰厚赏赐。

半官费生和自费生则在福州就读于私学。其中，半官费生的人数也有规定，从久米村中选出，进贡时派4名，接贡时派8名，留学时间7年。

这些留学生在中国除了学习典章、制度、文物、儒学之外，也把中国音乐带回了琉球。

在关于琉球划龙船由来的几种说法中，就有一种是由留华学生汪应祖带到琉球的说法。以下是《球阳·卷一·察度王》的记载：

龙舟竞渡说

旧记曰：昔有久米村、那霸、若狭町、垣花、泉崎、上泊、下泊等爬龙舟数只，今有那霸、久米村、泊村三只。自四月二十八日至五月初二日，竞渡唐荣前江；初三日浮于西之海；初四日竞渡那霸港。……一

说曰：南山王弟汪应祖，尝至南京入监肆业，时看龙舟竞渡于江心，甚慕之。已归本国，卜地于丰见，临江筑建一城，以为栖居焉，名之曰丰见城。此时，汪应祖效中华制度，创造龙舟。至初四日，各邑龙舟，必至城下，竞渡前江，以备呈览。至于今世，每年端午前一日，那霸、久米村、泊村，爬龙舟三只，必到丰见濑威部前，丰见城祝女恭备祭品，以祈景福，龙舟人等，亦登津屋，向丰见濑以行拜礼。自此而始焉，云尔[25]。

根据以上记载，爬龙舟的入传琉球似与留华官生汪应祖有关，《龙船歌》也应当是与爬龙舟一起由中国传入琉球的。

另一与琉球留学生有关的音乐文化应当是《圣庙乐》和明伦堂“三六九”学艺会中所演奏的音乐。只是由于资料的不备，暂时无法详述。

二、中琉音乐文化交流之特征

由前所述可知，中琉音乐文化交流途径的显著特征之一，是以官方途径为主。上述四个方面，无论是琉球国王派遣使者来中国入贡、庆贺、谢恩，或是中国朝廷向琉球王朝派遣册封使团，均属正式的官方公事；即使是琉球学生来华留学，以及华人之迁徙琉球，前者以官费生和半官费生为主，后者以朝廷赐迁形式出现，亦均纳入官方轨道。因此我们可以说，官方交流是中国与琉球音乐文化交流的主要途径。也正因为如此，所以，也使由中国传到琉球的音乐文化的活动方式和功能性质发生了变化。即：使原来在中国比较广泛地流传于民间的民俗音乐，移播琉球之后，产生了往较为狭小的琉球宫廷或上层阶级范围内流传的仪式音乐转换，

此后，再由宫廷仪式音乐向民间传播，转化为民俗音乐。列表如下：

活动方式：中国的俗乐 ⟶ 琉球的宫廷音乐 ⟶ 琉球的民俗音乐
功能性质：娱乐性 ⟶ 仪式性 ⟶ 娱乐性。
（中国民间）（琉球宫廷）（琉球民间）

前所列举的路次乐，原来在中国就属仪式音乐，而被上里盛里带到琉球；琴（亦称古琴）在中国主要是流行于士大夫阶级中的乐器，被册封使团人员带到琉球后，传授于宫廷王族子弟；杂剧，原是中国民间戏剧，被带到琉球朝廷作为官方仪式中的演出节目；划龙船是中国民间端午节的活动内容之一，被留华的琉球学生带回琉球之后，逐渐地转化为宫廷的行事之一；在明伦堂“三六九”学艺会中经常演出的《打花鼓》，原来也是中国民间的歌舞艺术，传到琉球后，经过改造，也变为一种思想内容更为纯正、演出形式更为简洁的、接近于宫廷仪式的艺能形式。总之，中国的音乐、戏剧、歌舞传到琉球后，均受到琉球朝廷的重视，而被纳入宫廷仪式范畴演出、传播，使之雅化。然而，随着时代的变迁，这些艺术形式又逐渐向民间传播，使之成为民俗活动中的音乐艺能形式。如：路次乐、划龙船与龙船歌、打花鼓等，在废藩置县以后都已转向民间，成为民俗活动的重要内容之一。

作为这种由民俗音乐往宫廷音乐转化、再由宫廷向民间传播的典型例子，还可举出三弦及其音乐。

在中国，三弦虽然伴随着昆曲、福建南曲、弦索十三套等乐种而受文人士大夫的青睐，但从其主流来看，三弦及其音乐多流传于民间，或者由庶民百姓用作自娱性质的民歌伴奏和民间器乐曲的演奏，或者由民间艺人用在说唱音乐（如京韵大鼓、单弦、三弦书等）、戏曲音乐（如郿鄠戏、弦

板腔等）为主要伴奏乐器，或者在少数民族的民俗活动中（如：傈僳族三弦歌舞、彝族的阿细跳月等）担任主要角色。

三弦传到冲绳以后，在相当长的时期里，主要用于宫廷仪式音乐之中，如：作为御冠船艺能的伴奏乐器，在欢迎册封使的仪式、宴会上演奏；作为进贡使团、谢恩、庆贺使团的一个组成部分，在上江户的活动中演奏；成为士族及其子弟的必备修养，由朝廷规定为士族进阶升官的条件之一。因此，使三弦在琉球王朝的宫廷音乐中取得了占绝对统治的重要地位。

然而，在冲绳的近代，三弦的演奏已逐渐由宫廷向民间流播。尤其是公元1879年废藩置县以后，原来的宫廷乐人赖以存活的社会条件已不复存在，宫廷乐人为生活计，流向民间，一方面把宫廷音乐带到民间，使宫廷音乐民俗化；另一方面，许多民俗音乐也用三弦来演奏，使民俗音乐三弦化。同时，三弦的演奏者也打破了士族阶层的局限，逐渐往普通的平民百姓扩展，使三弦得以普及，被更为广泛的民众所掌握和喜爱。至此，三弦由民间到宫廷、再由宫廷到民间的传播过程得以完成。

3 关于中琉音乐文化之比较研究

基于以上两节对冲绳的复合性艺能文化和中琉音乐文化交流的途径及其特征的分析，笔者对中琉音乐文化之比较研究有如下两点思考。

一、冲绳艺能文化的复合性与多视角、多层次、多学科的综合性研究

如本文第一节所述，冲绳的艺能文化（包括音乐文化）

是在长期历史发展过程中，以固有艺能文化为基础，接受中国、日本本土以及朝鲜、东南亚的影响，将多种因素予以混合交融而成的，因此，在对这一具有复合性特征的艺能文化进行研究时，应当用多视角、多层次、多学科的综合性方法。

所谓多视角，是对地域空间而言，应当把冲绳置于亚洲和整个世界的大范围之中，认清冲绳在亚洲和世界中的位置。在中琉音乐文化的比较研究中，毋庸置疑地要对中国与琉球之间在音乐文化方面的交流、变化及其规律，作深入细致的考察、分析；然而，仅仅如此还不足，还必须了解琉球与日本本土、琉球与朝鲜、琉球与东南亚、甚至战后冲绳与美国等，在音乐文化方面的交流、变化及其规律。因为在冲绳的音乐文化中，来自于这几个方面的因素往往是盘根错节、斑驳错杂地混合交融在一起的。所以，只有清楚地了解各相关联的地区的音乐文化特点及其对冲绳音乐的影响，才能准确地解析出中国音乐在冲绳音乐文化中的受容、变易及其规律。

所谓多层次，主要指的是各历史时期的时间层次。因为冲绳音乐文化的发展经历了漫长的历史进程，其间按音乐文化自身的发展规律，参照政治、经济发展状况，可以分为多个历史时期，即以三弦及其音乐而言，就可分为三弦初传期、展开期、隆盛期、转换期、再盛期。在各个历史时期中，均产生了与当时的社会生活、群众思想感情愿望和审美观相适应的音乐特点，并且至今还以各种不同的方式保存在某些种类的曲目之中。所以在研究过程中，对各个历史时期音乐特点的分析，就像地质考古中的岩层分析一样，应当一层一层地剥离、辨析，既注意年代的考证，又注意地域和其他因素的考察，使各种音乐因素的分析能放置在比较合理的历史时间和地域空间中进行。

由于音乐艺术是文化整体中的一个组成部分，它和历史、文学、语言、宗教、信仰、民俗、美术等均有紧密的关联，所以，单纯只是音乐领域的研究是不够的。只有在研究中把音乐置于文化的整体之中，才能理解音乐的内涵和实质。因此，在中琉音乐文化的比较研究中，还必须借助于上述诸学科的研究成果，在多领域因素的相互参照之中，求得更准确地把握音乐艺术因素的特征和地位。

二、俗乐的雅化及其追根寻源

如前所述，在中国音乐文化移播琉球的过程中，有俗乐的雅化趋向，在音乐功能和活动方式方面产生变化。根据这一变化情况，笔者认为，在进行中琉音乐文化比较研究时，琉球音乐文化某些因素的追根寻源不仅要从中国的雅乐（宫廷音乐）入手，更要把视野扩展到俗乐（民间音乐），以及明代以来的各个时期的音乐。

在追溯中国民间俗乐对琉球音乐的影响时，诚然，不能忽视福建音乐（尤其是福州、泉州及其附近地区的音乐）对琉球音乐的影响，因为无论是册封使、或者是进贡使、谢恩使、庆贺使、留学生，都以福建为落脚点和转运站，自公元1372年至1471年的通琉球专用口岸是泉州，公元1471年以后直至1879年则以福州为专用口岸；迁移琉球的华人，更是以福建籍者为大多数。可是，册封使团的组成人员中有许多是外省人，进贡使团、谢恩使团、庆贺使团以及留学生在南京、北京滞留相当长时间，也常有接触京城音乐的机会，沿途经由的浙江、江苏、安徽、山东、河北等省音乐也可能耳濡目染，所以，在对琉球音乐接受中国音乐影响进行溯源的时候，也不能无视福建以外的其他省份音乐的影响。当然这种追溯必须是十分细

致小心的。

同时，还必须注意各历史时期音乐的纵向考察。因为中琉历史上的友好关系自1372年至1879年历经五百余年，其间，无论是中国的宫廷音乐，或是民间音乐、文人音乐，均几经嬗变、兴衰，有些乐种、乐曲或音乐因素，在某些时期已在中国失传者，可能会保存于琉球的某地、某乐种中。所谓“礼失而求诸野”。因此，如能认真细致地搞好这一纵向考察，也可能可以寻觅出某些业已失传的中国音乐及其考古溯源的某些规律。

---

(1) 载于《琉球文化》创刊号。琉球文化社，1972年，那霸。

(2) 载于《琉球文化》第4号。琉球文化社，1973年，那霸。

(3) 王耀华《琉球·中国音乐比较论》第132—139页。那霸出版社，1987年，那霸。

(4) 具体分析请参见王耀华《琉球、中国音乐比较论》第110—131页。那霸出版社，1987年，那霸。

(5) 具体分析请参见本卷第三章。

(6) 小岛瓔礼《琉球学，视角》第258—261页《福建文化·比较文学》。

(7) 吴蔼华《清代儒家思想对琉球的影响》，载《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》第79—128页。中琉文化经济协会，1988年，台北。

(8) 引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲之研究》第275—276页。民俗艺能全集刊行会，1964年，东京。

(9)《那霸市史·册封使录关系资料（原文编）》第46页。那霸市役所，1977年，那霸。

(10) 企画部市史编集室。同上第76页。

(11)《那霸市史·册封使录关系资料（原文编）》第164页。那霸市役所，1977年，那霸。

(12) 王耀华《琉球、中国音乐比较论》第55—89页，那霸出版社，1987年，那霸。

(13)《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料(原文编)》第46页。那霸市役所，1977年，那霸。

(14) 企画部市史编集室。同上第164页。

(15)《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料（原文编）》第38、39页。那霸市役所，1977年，那霸。

(16) 企画部市史编集室。同上第43页。

(17) 企画部市史编集室《那霸市史·册封使录关系资料》第6页。那霸市役所，1977年，那霸。

(18) 同上，第35页。

(19) 郑秉哲等纂修、球阳研究会编《球阳》(原文)第162页。角川书店，1974年，东京。

(20) 同上，第207页。

(21) 伊波普猷、东恩纳宽惇、横山重编纂《琉球史料丛书一·琉球国由来记》第8、9页。井上书房，1962年，东京。

(22) 同上，第127页。

(23) 企画部市史编集室《那霸市史·资料篇集一卷之3·册封使录关系资料（原文编)》第193页。那霸市役所，1977年，那霸。

(24) 郑秉哲等纂修、球阳研究会编《球阳》(原文)第162页。角川书店，1974，东京。

(25) 同上，第164页。

(原载《三弦艺术论》下卷第1—23页，海峡文艺出版社，1991年12月)

中国三弦源流考

1 三弦源流资料及其考辨

一、三弦起源诸说

关于三弦的起源问题，中日音乐学者曾作过许多研究。其中，尤以日本学者在这方面的成果更为显著。其先驱者村濑栲亭《秇苑日涉》、小山田（高田）与清《三弦考》、北村信节《嬉游笑览》等均有旁征博引之说。此后，田边尚雄氏《三味线音乐史》[1]、《日本音乐史》[2]、《关于东洋的三味线》[3]，三谦三氏《论三弦的起源》[4]、《三弦起源新释》[5]，岸边成雄氏《东洋的乐器及其历史》[6]、《三味线的起源》[7]、《丝绸之路的乐器》[8]等，都有精到的论述。在中国，牛龙菲《古乐发隐》[9]、周青葆《丝绸之路的音乐文化》[10]，亦对三弦起源提出了自己的见解。

综合以上著作所述，对于三弦的源流大致有如下几种主要论点：

(一)源于阮咸琵琶说

小山田与清氏在《三弦考》中指出：

> 三弦乃元代根据阮咸琵琶而制作出来。其轸、龙虾尾，以及琴身均全部相同。(11)

(二)源自“涅菲尔”说

由古代埃及的三弦演变成羊皮胴的“涅菲尔”，经过阿拉伯、中亚细亚变为蛇皮胴，在元代传入中国称为三弦。田边尚雄氏在《三味线音乐史》和《日本音乐史》中，例举了从埃及“涅菲尔”到波斯“塞他尔”、伊朗东北部藏族“扎木年”等多种三弦乐器作为中国三弦的史前乐器。并且指出：

> 这些乐器虽然在各地独自产生，但是从年代以及古代文化的东渐来看，有其传播的可能，在13世纪中叶蒙古帝国席卷亚洲大部地区时，影响了中国，产生了中国的三弦。(12)

(三)源自“火不思”说

岸边成雄氏在《三味线的起源》一文中，对阮咸、弦鼗进行考察后，否定了它们作为三弦源流的可能，进而提出了“火不思”，指出：“火不思作为三弦的源流，至少在琴筒上幪皮这一点上是必须考虑的。”(13)并得出结论：

> 在元代，由火不思这样的回教乐器与中国原有的奚琴、阮咸(月琴)相结合而产生三弦。(14)

(四)多种外来乐器综合改造说

林谦三氏在《三弦起源新释》中，对三弦诸因素进行了多方面考察后指出：

> 作为三弦这一乐器的基本因素的三根弦和长琴杆是学习坦普尔、塞他尔，从琴筒中贯通而无柱的杆大概是学习某种擦奏乐器，在此基础上加以中国式的琴筒，而构成新乐器。(15)

以上第（二）、（三）、（四）说虽在细微意见方面有所差别，但是在三弦“不是起源于中国，而是外来乐器经过中国的改造”这一点上是一致的。

（五）源自弦鼗说

牛龙菲在《古乐发隐》第223页中指出：

> 如就三弦之颈贯通于槽——琴柄插入鼓头之内，其槽（音箱）为两面幪革之装置这一特点而言，三弦与弦鼗之渊源关系是更加显而易见的。可以这样认为：秦之弦鼗，在唐代则称之为‘秦汉子’，并与‘琵琶’加以区别称之为‘三弦’。其进入宫廷乐部者，在保存其三弦、长颈、无品的主要特异之处的前提下，形制稍有改变。而流于民间者，则固守秦之弦鼗旧制。由于此乐器制作简单，易于操弄，所以流于民间数百年而经久不衰，以至传于后世。在进入隋唐宫廷乐部之秦汉子寝息消亡之后，流于民间的秦汉子，于数百年之后，于元代复出，时人以‘三弦’称之。这个名字，自此便取代了旧有的‘弦鼗’、‘秦汉子’等名，而一直流行至今。

（六）三弦出于龟兹说

周菁葆在《丝绸之路的音乐文化》中指出：

> 西域石窟中的三弦阮咸，应该是今日三弦的前身。石窟中的三弦阮咸，其共鸣体为圆形，而且琴把

细长，只是共鸣体用木制，如果将其共鸣体缩小再幪上皮就成为今日之三弦了。此外在克孜尔新1窟中还有一种三弦棒状琵琶，为今日维吾尔使用的‘弹拨尔’以及中亚、西亚诸国使用的‘丹不尔’提供了历史渊源。因此，研考三弦的历史，往西不应该追溯到波斯，往东不应归功于蒙古。它最早出现于龟兹，是古代西域人民创造的。[16]

以上之外，尚有诸说，不一一例举。无疑的，这些研究成果均为今后研究的进一步深入开展奠定了基础。本节的阐述正是笔者得益于以上成果而进行的考辨。

二、两则史料和一处墓刻

本节的论述，除吸收以上诸前辈、同仁的研究成果之外，还需说明的是，基于以下两则有关三弦的历史资料和一处墓刻。

一是众所周知的明代杨慎（1488—1559年）《升庵集》的记载。

今之三弦，始于元时。小山词云：三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。[17]

小山，即张可久，约公元1270—1348年后在世，庆元（现浙江宁波）人，以路吏转首领官，又曾漫游江南，专力写散曲，留存作品八百数十篇，有《小山乐府》，由其吟咏可知当时（元代）江南一带已有三弦演奏。

二是元代杨维祯（1290—1370年）诗《李卿琵琶引》的吟咏："今年东游到吴下，三尺檀龙为余把。"该诗"小序"又载："朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师。[18]"据杨荫浏先生

的考证，其中的“弦鼗遗器”与“三尺檀龙”均为三弦。因之，此诗又进一步确证了元代在江南（吴下）已有三弦演奏的史实。

三是四川省广元县罗家桥二号墓三弦石雕（图1、图2）。据李成渝等《四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究》(19)考证，该两墓入葬时间在南宋淳熙（1174—1190年）或稍晚一点。

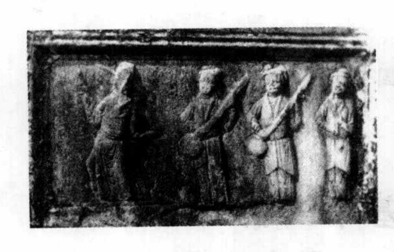


图1　四川广元县罗家桥墓石雕三弦全图（中国音乐研究所供稿）



图2　四川广元县罗家桥墓石雕三弦局部（中国音乐研究所供稿）

根据以上记载和文物石雕似可推断：中国三弦的正式出现，大约最少不会迟于南宋淳熙（1174—1190年）到元代期间，其流行地区在中国西南部的四川和南部的浙江、江苏一带。而其最早的出现地点应该是中国西南部的四川省一带。另据中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第127页载：“河南焦作西冯封金墓曾发现演奏三弦乐俑（残）（图3）。辽宁凌源富家屯元墓壁画中有游乐图（图4），图中长方形桌子的一侧有一人弹三弦，似在为桌前站立的一位演唱者伴奏。”由此可见，金、元时期，三弦已向中国中原、东北地区传播。



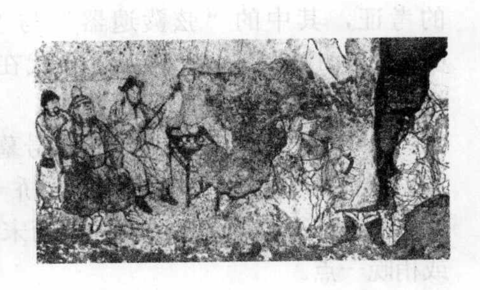


图3　河南焦作西冯封金墓三弦乐俑（中国音乐研究所供稿）　图4　辽宁凌源富家屯元墓壁画游乐图（中国音乐研究所供稿）

2　从三弦的基本因素探其关系乐器，寻其起源

由于史料记载的不完备和其它资料的不足，所以，使三弦究竟来源于什么乐器？如何演变而成？成为音乐学界的难题。本节拟从三弦的基本因素分析入手，探其关系乐器，寻其起源。

一、三弦的基本因素

对于三弦、三味线的基本因素（基本特征），日本学者多有论及。

田边尚雄氏在《日本音乐史》[20]第九编“(7)三味线（三弦）的传入（a）三弦前史”中指出：

> 在幪上动物皮的箱形琴筒中，插入笔直的长棒（称为琴杆），沿此安上三根弦，在用左手的手指按其弦上的各点（称为按弦点）的同时，用右手的指甲或用拨

子弹弦发声的乐器，现在暂且总称为“三弦”。

在此，关于三弦的基本特征有：幪以动物皮的箱形琴筒；在此琴筒中插入笔直而细长的琴杆；三根弦；左手按弦，右手用指甲或拨子弹弦。

岸边成雄氏在《三味线的起源》[21]中指出，三弦的重要因素是：从整体看，具有较小的琴筒，两面幪皮；和琴筒相比较，具有非常细长的琴杆，安三根弦，琴筒上装弦码；用拨子弹弦发声；琴杆上无柱无品。

上参乡祐康氏在《邦乐百科辞典》[22]“三味线”条的释文中指出：

> 三味线，属琉特族的弦鸣乐器。同样称为三味线的乐器种类很多，但其共同的基本特征是(1)弦用丝线制作，其数有三；(2)琴筒是四角箱型，用四块木板作框，两面幪猫（或狗）的皮；(3)与琴筒相比而相当长的琴杆，其下端贯通琴筒，琴杆无品；(4)用拨弦奏法，多由右手持大型拨子演奏。

就文中，从“琴筒以幪猫皮（或狗皮）”、“用大型拨子演奏”等特征看，明显的是以日本“三味线”为界定。

参考以上诸家的分析，笔者认为，中国三弦的基本因素似应包括以下四个方面：其一、扁长方形或扁长椭圆形、或扁圆形的琴筒，两面幪皮（一般为蛇皮），琴筒上装弦码；其二、笔直而细长的琴杆，琴杆上无品无柱，琴杆的下端插入琴筒；其三、三根弦；其四、竖式或斜式（与卧式相对而言）的持琴法，用指甲或拨子，指套弹弦发声。

二. 关系乐器考索

第一，三弦琴杆特征与弦鼗之关联。

在上述三弦的四项特征中，如果作为竖式弹弦乐器看，前两项是三弦区别于琵琶、阮咸的主要特征。而在中国传统乐器中，具有这两项特征的关系乐器首数“弦鼗”。

对于弦鼗与三弦的紧密关系，牛龙菲在《古乐发隐》中已作了阐述，只是十分可惜的，他在具体论证中，否定了三弦与“嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之”的中国人自己发明的乐器的联系。他认为，所谓“弦鼗”，原是波斯长颈琵琶Pandoura的意译，并引用沈知白先生的考证，对此乐器进行了说明：

> 从巴比伦先后传至埃及和希腊（公元前1000年），希腊人称之为Pandoura（的乐器）……琴身小，张以羊皮，长颈的一端即插入其中。[23]

弦鼗一名正是以中国固有之乐器——鼗鼓之观念，去认识西域东渐之便携式弹弦乐器——Pandoura的产物。

在这个问题上，笔者基本同意常任侠先生的如下看法：

> 《论语》说，‘播鼗舞，入于汉’。鼗是中国古代雅乐器，就是带柄的小鼓（按：俗谓之‘拨浪鼓’），在汉石刻画中，有这种鼗舞的图像。大约在柄上张弦，达于鼓面，弹以作声，所以叫弦鼗，这是中国自己发明的最早的一种琵琶类型的乐器。[24]

以下略作陈述。

中国古代，以演奏手法命名弹弦类乐器。所谓“枇杷，谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手枇杷，因以为名。[25]”“推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名。[26]”据

韩淑德氏的考证，“琵琶”这个名称，在不同的历史时期，有不同的含义：在东汉至魏晋，它是指圆体直项的秦琵琶，南北朝时期，它变成了多种弹拨乐器的总称，唐代以后，又成为了曲项琵琶以及后来曲项多柱琵琶的专称！[27]

对于作为弹弦类乐器总称的“琵琶”的源流，在我国的许多古籍中均记载为“弦鼗”。晋代傅玄（公元217—278年）《琵琶赋·序》载：

> （琵琶）杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。[28]

南北朝《宋书·乐志》（成书于公元556年）有与以上相似的记载[29]。唐代杜佑（公元735—812年）《通典》（成书于公元801年）又新增如下记载：

> 今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。[30]

唐初虞世南《琵琶赋》亦云：“闻诸前志，寻斯乐之所始，乃弦鼗之遗事，强秦创其滥觞，盛汉尽其深致。[31]”五代后晋刘昫等修撰的《旧唐书》（成书于公元945年）载：“琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。[32]”宋代欧阳修、宋祁所撰的《新唐书》又写道：“琵琶，圆体修颈而小，号曰秦汉子，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传秦汉所作。”[33]毛奇龄《西河词话》曰：

> 三弦起于秦，本三代鼗鼓之制而改形易响，谓之弦鼗。故虽能倚歌为曲，而仍以节制辐轸其间。唐时坐部多习之，故世遂以为胡乐，实非也。[34]

如果从音乐传统层次论的观点考察，笔者认为以上记载是符合于历史事实的。

按照音乐传统层次论的观点，音乐传统可以分为原生层次、衍生层次和再衍生层次等多种层次。音乐传统既有变易性，又有继承性。以其变易性促使传统往前发展，给传统以蓬勃的生机，以其继承性使传统保持相对稳定，以满足人们既有的审美需求。每一新的层次，既是对前一层次的变革和丰富，又是对前一层次基本特征的继承和肯定。在中国乐系的音体系中，其原生层次的形态特征就是与汉族的语言声调具有语义作用和人们审美习惯相关联的“带腔的音”（音腔），亦即沈洽氏所指出的：

> 是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成份（音高，力度，音色）某种变化。[35]

与此音体系相适应的中国旋律乐器的原生层次的形态特征就是无品无柱的弦乐器（包括竖式、卧式的弹弦、拉弦），和无键无簧的管乐器。这就是为什么在弦乐器中，琴具有代表性意义，中国七弦琴音乐成为集古今音乐之大成而具有类似于欧洲键盘音乐地位的原因，也是自宋代以来三弦被绝大部分说唱曲种作为伴奏乐器，胡琴类乐器占戏曲主奏乐器之大半的原因。因为它们——七弦琴、三弦、胡琴类乐器，无品无柱，善于用吟、揉、绰、注等手法来表现音过程中的音高、力度、音色的变化。而作为竖式拉弦、弹弦乐器的先祖的弦鼗，正孕育着这种特点，无品无柱，而具备不断完善的可塑性。

考察中国传统乐器中的竖式拉弦乐器和弹拨乐器，大致可以分为：

由弦鼗经奚琴变化发展而来的胡琴类拉弦乐器；

由弦鼗经秦汉子并吸收多种因素改造而来的三弦类无品无

柱弹弦乐器；

更多地吸收外来乐器的因素而加以改造的琵琶（狭义的琵琶）类有品有柱弹弦乐器；

由弦鼗而吸收外来乐器因素综合而成的阮咸类有柱弹弦乐器。

在以上四类乐器中，虽然后二类乐器在发展过程中，为适应“音腔”的特点，亦已逐渐创用了推、拉、吟、揉等手法，而使其更具民族特点。但是在保持中国传统乐器的原生形态方面，当以前二类为代表。而弦鼗又是它们在原生形态方面的先驱。

若从弦鼗这一乐器来看，它至少在以下方面为三弦的基本特征提供了先兆：扁圆形的琴筒，两面幪皮；直而细长的琴杆，杆上无品无柱，杆的下端插入琴筒，在琴杆上张弦而弹拨之（即：张弦而鼓之）。

然而，弦鼗还在以下方面与三弦有相当差异：

弦数不明，可能开始时一根弦，后增加为两根弦，而成为奚琴之前身。然而，由一根弦、二根弦到三根弦还需有一发展过程。

琴筒双面幪动物皮，而不一定是蛇皮。

琴杆下端虽插入琴筒，但所插位置为琴筒正中，琴弦与琴杆的距离太远，不便于弹奏，因此，由弦鼗到三弦还需解决琴杆的指板（按弦板）问题。

第二，三弦指板特征与秦汉子、秦汉、阮咸、曲项琵琶、火不思、扎木年等乐器之关联。

在寻找对三弦琴杆的指板起过影响的乐器时，首先使我们考虑到的是《旧唐书二九·音乐二》[36]所记载的几种弹弦乐器：

琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗

> 而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思，推而远之曰琵，引而近之曰琶，言其便于事也。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆形修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。《梁史》称侯景之将害简文也，使太乐令彭儁赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。《风俗通》云，以手琵琶之，因为名。案：旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观始有手弹之法，令（疑为“今”）所谓搊琵琶者是也。《风俗通》所谓以手琵琶之，乃非用拨之义，岂上世固有搊之者耶。阮咸亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱，武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶知音律称。

根据以上记载，自秦代至唐代期间，曾经出现过秦汉子、汉制琵琶、秦汉、曲项琵琶、五弦琵琶，阮咸。其中，秦汉子、秦汉两乐器由于没有其他文字、图像资料可作参考，对其指板不可妄断之外，其余如汉制琵琶、阮咸、曲项琵琶、五弦琵琶均已有较为方便的按指板和较好的共鸣体。如图5所示，东汉晚期的辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本，此汉制琵琶的琴身当由琴槽与面板结合而成，其按指板与现今琵琶较为接近。图6是南京西善桥南朝墓“竹林七贤”画像砖中的阮咸弹琵琶，此琵琶即“阮咸”，体圆修颈，颈即指板，颈上有品柱。此外，在敦煌壁画中的曲项琵琶、五弦琵琶均有较便于按指的面板。以上这些乐器虽然与三弦在有无品柱方面存在重大差异，但是，在其解决便于按指的琴杆构造方面，应当是有着重要的启发作用的。

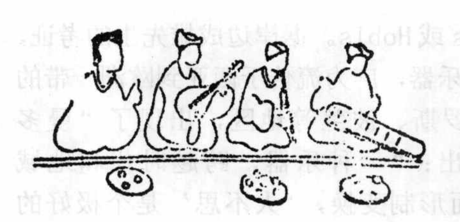


图5　辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）



图6　“竹林七贤”画像阮咸弹琵琶(引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》)

然而，在弦鼗——三弦琴杆构造的改进方面起直接模式作用的似应是火不思和扎木年（见图7、图8）。这两种乐器均为无品无柱弹弦乐器。



图7　火不思
(中国音乐研究所供稿)



图8　扎木年
(引自田连尚雄《三味线音乐史》)

火不思，在汉文史籍中又写作浑不似、胡拨器、虎拨思、琥珀词、和必斯等，皆从阿尔泰语系古突厥语kopuz（拉丁转写为khopuz）一词音译而来。在我国古代北方草原的游牧民族中，因语支和方言的差异，亦出现各种变化称谓，如柯尔克孜语称为komuz，哈萨克语为kobus，传至蒙古，书写为

khobus，口语转为khobis或Hobls。据岸边成雄先生的考证，这种所谓Qubuz的土耳其乐器，广为流传于西亚到欧洲一带的土耳其，罗马尼亚、俄罗斯、波兰等地区，出现了“曼多林”的多种形制，并指出：“一种乐器，跨越时代和地域而流传，它的名称保持而形制变换，‘火不思’是个极好的例子。”(37)

据关也维氏《火不思乐器考略》(38)的考证，火不思亦是古代中国北方草原许多游牧民族使用过的一种乐器。公元9世纪中叶以后，北方草原上的一些民族先后向西迁徙，随着宗教信仰的改变，民族之间的文化交流，维吾尔人吸收了许多新型的乐器，逐渐舍弃了原来用过的火不思乐器，而柯尔克孜人却一直到目前为止，仍使用着一种保持着火不思显著特征的名叫库木孜（komuz）的弹拨乐器。

目前在我国境内所发现的有关火不思的最早的资料，是唐代新疆吐鲁番西部的招哈和屯的一幅古画（图9）。据林谦三《东亚乐器考》载，此为1905年勒郭克氏第二次探险时所掘得。图中画着一个喀什米尔装束的妇女，周围有童子数人，或在打球，或抱果实，还有在妇人膝上游戏。其中有一童子手里抱着个弦乐器在拨奏。此乐器一边并排着四个轸，当为四弦，槽有棱角，一部分幪有皮，与后世火不思相似。据鉴定，此画作于公元9世纪初叶之前。

此后，在元代、清代的史籍中有关于火不思的记载。《元史·礼乐志》载：

> 火不思，制如琵琶，直颈，无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦，皮絣，同一孤柱。

清代《大清会典图》云：

火不思，四弦，似琵琶而瘦，桐柄梨槽，半冒蟒皮，柄下腹上背有棱，如芦节，通长二尺七寸三分一厘一毫。[40]

据书中的乐器图（见图10），其弦数、琴筒、轸式虽然与三弦有较多差异，但是，其琴杆的笔直细长，无品无柱，由琴筒下端至琴杆上端装弦，琴筒上装琴码（孤柱），琴杆背面呈半圆状，以琴杆的平面为按弦板（指板）等方面却与三弦完全相同。

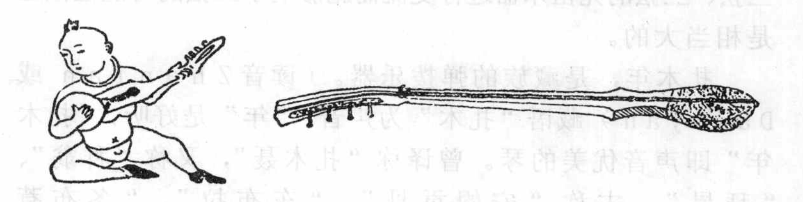


图9　新疆招哈和屯古画火不思（引自林谦三《东亚乐器考》）　　图10　《大清会典图》火不思

从火不思在中国自唐代以来的流行情况看，火不思在以上方面施影响于中国三弦的可能性是很大的。因为火不思乐器除以上所述的在唐代有高昌壁画，元史、清会典记载之外，还在现实音乐生活中发挥其作用。在元代，火不思不仅在蒙古民间广泛流行，而且还用于当时统治中心大都（现今的北京）作为宫廷乐器，并且经蒙古人之手传至云南地区，至今在云南丽江纳西族中仍保存着一种与火不思形制相同的名叫色古笃(Segudu）的乐器，用于纳西族的《白沙细乐》与“洞经”古乐中。相传此为忽必烈于公元1253年挥师南下远征川滇时所留下的乐器。明清之际，火不思还流行于汉族的北方地区。据明代沈宠绥《度曲须知》的《曲运隆衰》篇记载，当时“北调”中使用“竹、筝、浑不似”为伴奏乐器[41]。清初陆次云《圆圆传》还记述，“西调”（陕西梆子）的演奏员“操阮、

筝、琥珀”等乐器伴奏(42)。此外在《续文献通考·乐考》中记载：

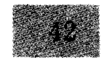
> （明英宗正统）六年正月，又赐（斡拉达达汉）箜篌、和必斯、三弦各一。(43)

再与《大清会典图》相对应，可见，火不思已在宫廷引起了相当重视。正是在于以上火不思的流行运用过程，它与三弦、三弦的先祖乐器进行交流而施影响于三弦的可能性似应是相当大的。

扎木年，是藏族的弹拨乐器。（读音Zhanian或Damuyan）藏语“扎木”为声音，“年”是好听，“扎木年”即声音优美的琴。曾译称“扎木聂”，又称“拜翁”、“拜昂”，古称“安姆贡丹”、“东布拉”、“冬布惹阿”。这是一种六弦乐器，但是每二根弦定一个音，因此实际上相当于三弦。从其形制看，琴身与火不思相似，琴杆直而无品，杆下腹上背有棱，琴筒幪上羊皮、獐子皮或鱼皮，近代亦用蟒皮。因此，扎木年与三弦或三弦祖型乐器的关系，和火不思相似。从扎木年的历史渊源看，亦是相当古老的乐器。据《中国少数民族乐器志》(44)249页载：在藏族民间有许多关于扎木年的传说，在西藏自治区所有寺庙（包括修建于唐时的古老寺庙）门前都有四大天王的塑像，其中一位手中所持便是扎木年。可见扎木年在藏族地区流行的广泛和历史的悠久。还值得注意的是：至今在西藏拉萨宫的博物馆内，还保存着唐太宗时代（公元7世纪左右）西藏人民迎接文成公主作为王妃的庆典中用过的扎木年。在这样长的历史时期的民族交往中，藏族的扎木年对内地三弦的形成与改造是否起过借鉴作用呢？

第三，三弦琴筒特征与唐代骠国乐器之关联。

近代，作为中国三弦的特征之一是琴筒双面幪皮，甚至



于在日本琉球有称之为“蛇皮线”的。但是，在前所述及的南宋时期、元代的三弦是否亦具备这一特征呢？如果严格地说，目前还很难下此结论，因为在元代的两首诗词及其有关文字中，并无关于三弦形制、制作材料的记载；南宋墓石雕刻亦不能表明琴筒幪皮的质地；此外，尚无其它史料说明。然而，当我们对以下史实作了分析之后，似乎对这一问题是可以有一个较为明确的回答的。

首先，在中国的史籍中，对于与蛇皮有关的乐器，比较集中地出现在唐代，并且是在中国西南部的骠国。

在《新唐书》的记载中，有关蛇皮的乐器共6件，其中，高丽1件，共余5件均在骠国。现将有关原文摘录如下。

《新唐书二二·礼乐志》载：

> 《高丽伎》，有弹筝、颤筝、凤首箜篌，卧箜篌、竖箜篌。琵琶，以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲，楸木为面，象牙为捍拨，画国王形。(45)

《新唐书二二二下·南蛮传》载，骠国献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，所用乐器：

> 有凤首箜篌二，其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有条，轸有鼍首。筝二，……其一面饰彩花，傅以虺皮为别。……有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻杆拨为舞昆仑状而彩饰之。有大匏琴二，覆以半匏，皆彩画之，上加铜瓯，以竹为琴，作虺文横其上……。有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰，刻木为虺……。有三面鼓二，形如酒缸，高二

尺，首广下锐，上博七寸。底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮……。有小鼓四，制如腰鼓，长五寸，首广三寸五分，冒以虺皮……。”[46]

在以上记载的骠国乐器中，除5件“冒以虺皮”之外，尚有2件或“作虺文横其上”，或“刻木为虺”，表现了骠国人对“虺”的崇拜，也许此为一种图腾崇拜。

其次，值得注意的是，作为目前已发现三弦最早的墓石雕的四川，在历史上与骠国有密切关系。仍然是《新唐书二二二下·南蛮传》的记载：

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心异，牟桑遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人，于是皋作南诏奉圣乐。[47]



同书还载：

雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，以其舞容乐器异常，乃图画以献。[48]

文中所谓韦皋作“南诏奉圣乐”，或者“复谱次其声”，均为在骠国等“夷中歌曲”的基础上的改作，并且使用骠国乐器，因此，使前所述及的虺皮类乐器大量传入四川，并由四川转至京城长安。正是在这种交流之中，使虺皮类乐器的良好的共鸣有可能被四川乐人所接受，用以改造弦鼗之制，而使三弦琴筒幪以虺皮。

再次，是从大小忽雷的制作工艺考察。

大忽雷与小忽雷是棒状梨型的二弦龙首琵琶。与此相关的文献记载颇富，主要的有：《南部新书》、《乐府杂录》、

桂馥《小忽雷记》，陈文述《小忽雷记》、林纾《枕雷图记》、梁启超《"桃花扇"著作略历及其他著作》(49)，此外，清代孔尚任、顾彩还著有《小忽雷传奇》。这些记载可与实物相印证。大忽雷为清末张瑞山的旧物。小忽雷项有"臣滉手制恭献建中辛酉春"正书十一字。建中辛酉为唐德宗李适即位二年，公元781年。据《南部新书》记载，唐代著名画家韩滉到四川骆谷，得到一段坚如紫石的珍贵木材，木理有金色纹线，乃请名工制成二琴，名为大小忽雷，献于唐德宗李适。(50)由此器形制看（见图11、12）龙首双弦，弦吞入龙口，一珠中分为二，以蛇皮(或蟒皮)幪腹，檀木为槽。可知，唐时四川一带已具备以檀木为琴筒，用蛇皮（或蟒皮）幪制琴筒的工艺了。这也正为稍后出现的四川三弦的琴筒双面幪以蛇皮（或蟒皮）作了工艺技术的准备。由此似可推断，四川广元县罗家桥墓石雕刻的三弦原型当为琴筒双面幪以蛇皮（或蟒皮）。



图11　大忽雷
（中国音乐研究所供稿）



图12　小忽雷
（中国音乐研究所供稿）

第四，三弦弦数与中外三弦乐器及唐宋道教盛行的关联。

三根弦，作为三弦这一乐器的原生形态的一个特征，在其形成过程中，当起着决定性的作用。然而，在弦鼗初期并不具备这一特征，目前又没有发现其直接的先祖乐器。因此，惟有从较为广泛的关系乐器中求索。



图13　古埃及弓形哈普
（引自田边尚雄《三味线音乐史》）



图14　古埃及棒状哈普
（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

根据中外学界前辈、同仁的研究成果，历史上三根弦的乐器大致可举如下数种。

其一、古埃及的涅非尔（Nefre），亦称诺非尔（Nofre）。

最早出现于公元前1300年左右埃及第十八王朝的墓画之中。据田边尚雄氏《三味线音乐史》考证，此乐器源于古代弓形“哈普”（图13），将其弓形部分改为笔直的棒状，成为图14所示的状态：全长约1米左右，琴筒幪羊皮，弦用骆驼肠线，用弦轴将弦固定在琴筒下端到琴杆的上部之间。演奏时，用右手的手指或小的指套，或细长的拨子拨弦，有立奏，亦有坐奏。[51]

其二、塞他尔（Setar），相传是12世纪由底里的诗人耶米尔，科斯罗（Emir Khosrau）发明的乐器，最初是三弦的拨弹乐器，其名称的“se”是“三”的意思，“tar”，是“弦”的意思，“Setar”就是“三弦”。但是，当

今在伊朗流行的是四弦。另，在印度流行的塞他尔则称为西他尔（Sitar），是作为一个乐器群的名称。在清代《大清会典图》和《皇朝礼器图式》中记载的塞他尔是用丝弦2，钢弦7，由右手手指或木拨弹其丝弦，钢弦为共鸣弦，其形制是：

> 木柄通槽，下冒以革，面平背圆，形如匕，通长三尺四寸二分五厘……[52]

其三、印度尼西亚棒状琵琶。据常任侠氏所掌握的资料，印度尼西亚佛教美术保若布陀尔（Barabotur 公元7至9世纪）佛塔上的雕刻，有几例棒状琵琶的形象，弦数以三弦为多。其雕刻年代相当于唐代的后期。[53]

其四、嘉峪关魏晋墓室砖画三弦阮咸琵琶。据牛龙菲氏《古乐发隐》[54]第207页载，嘉峪关3号墓37号前室西壁南侧下层的阮咸琵琶（图15），音箱介于梨形和圆形之间。腹板上有系弦复手及半月形响孔一双，长颈，三弦有轸（上方二轸，下方一轸），似有品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。

其五，嘉峪关魏晋墓室砖画三弦龟兹长颈直项琵琶。同上书同页载，六号墓中室西壁南侧下层之乐器（图16），音箱为梨形，腹板上有半月形响孔一（似应有二个半月形响孔，但图中仅见一个），长颈，图中未见施轸之处，目见三弦，未见品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。



图15　嘉峪关魏晋墓室砖画三弦阮咸琵琶（引自牛龙菲《古乐发隐》）



图16　嘉峪关三弦龟兹琵琶（引自牛龙菲《古乐发隐》）

其六、云岗石窟乐器雕刻中的阮。云岗石窟是开凿于北魏文成帝和平年间到孝文帝太和十八年（公元460—490年）的30年间的石窟，其中有阮的演奏伎乐人雕刻，据肖兴华氏发表于《中国音乐》1981年第2号的文章介绍，其中亦可能有三弦阮咸，文章说："因为阮早已有十二个品位，如果三根弦的阮按四、五度音程关系定弦，它将有两个半八度以上的音域。"(55)



其七、隋壁画三弦琵琶。在韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》中有敦煌壁画摹本（图17），其音箱为圆形，有三个轸，演奏者斜向演奏。

其八、山东柳埠神通寺唐代基台伎乐雕刻阮咸。据温增源《神通寺基台伎乐雕刻初考》(56)载，此为圆形音箱，直柄，三弦，演奏方式是横抱、拨弹。

其九、新疆石窟壁画三弦琵琶。据周菁葆氏《新疆石窟壁画乐器述略》"唐宋时期的乐器"(57)载，在克孜尔新1窟有三弦琵琶图（图18），琴体修长，成棒状形，直颈，三个琴轸。周氏认为，该乐器从形制到弦数与现今维吾尔弹拨乐器很相似。



图 17　隋壁画三弦琵琶（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）



图 18　新疆石窟壁画三弦琵琶（引自《丝绸之路乐舞艺术》）

其十，新疆石窟壁画三弦阮咸。同上书载，在克孜尔第77窟有此描绘（图19）。此窟开凿约在两晋，但至唐宋才作画，因而此器可视为唐宋乐器。琴体呈圆形，琴杆细长，轸已不清，但从清晰的弦数看，为三根弦的直颈阮咸。周氏还指出，这种三弦乐器的出现，是唐宋时期龟兹音乐的显著特点。



图 19　新疆石窟壁画三弦阮咸（引自《丝绸之路乐舞艺术》）

其十一、渤海乐中的三弦乐器。据吴钊、刘东升《中国音乐史略》(58) 第194页载，宋时一个将军家中，曾经由十个女乐工抱着一种“枚（qìan 音签）琴”演奏渤海乐。枚

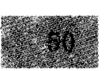
琴，音箱呈正方形，以铁为腔，两面幪皮，张弦三根，抱在胸前弹奏。

其十二、唐代骠国龙首琵琶。据《新唐书二二二下·南蛮传》载：

> 有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸余，腹广六寸，二龙相向为首，有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其复形如狮子。[59]

其十三、唐代骠国云头琵琶。同上书载：

> 有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。(同上)



其十四、唐·段成式《酉阳杂俎、玉格》：

> 又，如一酒榼（音 he），三弦，长三尺，腹上广下窄，背隆起。[60]

此外，《旧唐书二九·音乐志》载有清乐用三弦琴。牛龙菲《古乐发隐》第 222 页还例举了：敦煌 435 窟北魏壁画、39 窟盛唐壁画、112 窟中唐壁画、159 窟中唐壁画、9 窟晚唐壁画、138 窟晚唐壁画，均有三根琴弦的弹弦乐器。

如果对以上三根弦乐器作一数量上的统计的话，除外国三弦乐器由于资料所限，十分不全外，在中国境内存在及出现过的三根弦乐器共 18 件，其中魏晋时期 4 件，隋代 1 件，唐宋时期 13 件。这也正与现有关于三弦正式形成于宋元时期的史实相吻合，亦即：魏晋、隋唐时期的三根弦乐器为中国三弦的正式形成奏出了先声，奠定了基础。

虽然随着考古资料的发现，将来可能把中国三弦正式形成

的年代往前追溯，但是，从现在资料看，中国三弦的正式形成年代只能上溯至南宋淳熙年间或稍早一些。因此，人们很自然地会产生疑问，为什么中国三弦到宋代才正式形成，而不会是在此之前呢？也正如岸边成雄先生在《三味线的起源》中所说的：

> 中国人是喜欢三（三才思想）和五（五行思想）的数字的，但是，为什么实际上又不太制作三弦、五弦的乐器呢？在琵琶中，五弦琵琶（在正仓院有）之外，还喜欢制作六弦、七弦、八弦的东西，而真正的五弦琵琶却不制作。印度的五弦琵琶，在唐代作为佛教音乐之一而传入东南亚，成为三弦琵琶出现在爪哇的保若布陀尔的雕刻中。缅甸（骠国）的乐器虽然可以在唐代文献(《新唐书·南蛮传》)中详尽地见到，可是不传于唐土。[61]

这到底是为什么呢？

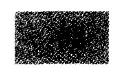
为了试图回答这一问题，以下拟从两个方面略作阐述。

一是从乐器发展史观考察。

对于我国弦乐器的发展问题，林友仁、牛龙菲俩氏均有论述。林氏在《七弦琴与琴曲声韵发展之我见》[62]中，提出了七弦琴三个发展阶段的假说：第一阶段——一弦一音不定制阶段（不晚于周—不晚于西汉）；第二阶段——一弦多音的过渡阶段（最晚西汉—魏末前）；第三阶段——一弦多音的定制阶段。牛氏在《古乐发隐》中亦论及了多弦异音、复弦多音、一弦多音的发展情况。他们虽然论述的是七弦琴、瑟、筑、卧箜篌，但是其中原理却带有普遍性。即在弦乐器的发展历史过程中，经历过一弦单音——以一弦单音为基础的多弦异音——以一弦多音为基础的复弦多音。然而，至此

并没有停滞，随着演奏技巧的丰富和提高，在立足于一弦多音的复弦多音的基础上，还会逐渐寻其适应乐器性能、审美观、哲学思想体系的弦制，并使其定制。正由于这一规律性使然，所以，我国弦乐器在先秦时期有二十五弦、二十七弦、二十弦、十五弦、十三弦、十弦，而到魏晋定制为七弦琴、十三弦筝，并出现四弦曲项琵琶、五弦琵琶、三弦阮咸，到唐代又定制为四弦琵琶、五弦琵琶，并出现二弦奚琴，酝酿着以三弦为名的这一乐器。因此，我们可以说，二弦奚琴和三弦的出现是乐器发展到一定历史阶段的必然产物。其必然性在于：经历了一弦单音、复弦异音、复弦多音等阶段锻炼之后的演奏者，已经具备了相当丰富的乐器知识和较高的一弦多音的演奏技巧，而追求更为简约而丰富的乐器品种。

二是从社会背景和哲学思想渊源探寻。



牛龙菲氏的以下论点是正确的："一种新型乐器的发明，如同一切不同于以往的发明一样，必有一种新的指导思想。"(63)而这种新的指导思想又必定产生于一定的社会背景。

中国三弦的产生和出现，当与唐宋时代道教的盛行及其指导思想有关。

道教作为地道的中国土生土长的宗教，渊源于古代的巫术、秦汉时期的神仙方术，开创于东汉至魏晋南北朝时期，其兴盛和发展是在隋唐到北宋时期。据卿希泰氏的研究(64)，在这一时期，道教被改造成为封建统治的御用工具，而受到统治者的崇拜和扶植。在隋代，隋文帝尊道士焦子顺为天师，特为他在皇宫附近建五通观。隋炀帝拜茅山道士王远知为师。唐代为李家王朝，因道家以李冉为祖，故唐皇自称老子之后，更取崇道政策。唐高祖于武德三年（公元620年）在羊角山为老子立庙，武德八年（公元625年）规定三教次序，道先、儒次、佛最后。唐太宗谓"朕之本系起自柱

下”，须使“尊祖之风贻诸万叶”(65)高宗乾封元年（公元666年）尊老子为“太上玄元皇帝”。唐玄宗于开元十年（公元722年）诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所，每年依道法斋醮；开元二十四年（公元736年）令“道士女冠宜隶宗正寺”(66)视道士为宗室，开元二十九年（公元741年）设立“崇玄学，置生徒，令习《老子》、《庄子》。《列子》，《文子》，每年准明经例考试”(67)天宝元年（公元742年）又规定将“庄子号为南华真人，文子号为通玄真人，列子号为冲虚真人，庚桑子号为洞虚真人。其四子所著书改为真经。”(68)。唐玄宗还亲自为《道德经》作注，制令士庶均须家藏一本。唐武宗信任道士赵归真，于会昌五年（公元845年）兴道灭佛。至宋代，赵家王室对道教亦极力提倡。宋太宗曾亲自召见华山道士陈搏，并赐号“希夷先生”，又在汴京、苏州等地建立道观。积极收集五代时因兵火散失的道教经典，得7000余卷，命徐铉、王禹偁校正，删去重复，写好送入宫观。真宗时，仿效唐朝宗祖老子的做法，但因他姓赵，于是便虚构他的姑祖赵元朗为道教尊神，封为“圣祖上灵高道九天司命保生天尊大帝”，借以宣扬赵氏王朝的奉天呈运，并加封老子为“太上老君混元上德皇帝”。又命司徒王钦若领校《道藏》，任张君房为著作佐郎，编修《大宋天宫宝藏》，君房又撮其精华，撰成《云笈七签》一书，许多道教经典，赖以保存。宋徽宗自称是神霄帝君下凡，示意道篆院上章，册封自己为“教主道君皇帝”，诏天下访求道教仙经，校定镂板，刊行金藏，并用蔡京言，集古今道教史事为纪、志，赐名《道史》，又于太学，辟雍各置《内经》、《道德经》、《庄子》、《列子》博士二员，封庄周为微妙元通真君，列御寇为致虚观妙真君，配享混元皇帝，置道阶二十六等，并亲自为多种道经作注；诏改佛为大觉金仙、余为仙人、大士；僧为德士，尼为女德，令穿道服，加入道学，

依道士法。在封建统治者的大力扶植下，一时道教大盛，道士人数大增，宫观规模日益壮观，神仙系统也更加庞大，经书数量益增，并汇编成藏，正式刊行；道经研究蔚然成风，道教理论大为发展，著名的道士和道教学者相继出现，如隋唐时期的王远知、孙思邈、成玄英、王玄览、司马承祯、吴筠、李荣、吕洞宾、施肩吾；五代十国的杜光庭、闾丘、方远、彭晓、谭峭；北宋时期的陈抟、张伯瑞、陈景元等。正是在这一社会背景之下，使道教思想深入人心。

道教是以“三一为宗”的，即“天、地、人三者合一以致太平”，“精气神三者混一而成神仙”，由此演变出“长生不老”、“肉体飞升”、“气化三清”等观念，而构成了道教的思想体系，并形成了以“三”为重的观念。有“三一”、“三才”、“三元”、“三清”之说。



所谓以“三一为宗”，即“天、地、人三者合一以致太平。”《道德经》曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”(69)。认为“一”到“三”是数量上的重要转变，常结合应用。《玄门大论三一诀》引孟法师云：“今三一者，神、气、精、希、微、夷、虚、元、空”。又引《释名》云：“希，疏也；微，细也；夷，平也。夷即是精，希即是神，微即是气。”并称：“用则分三，本则常一。”此外，别有称三神（意神、志神、念神）、三光（虚赤光、元黄光、空白光）、三色（始青、元白、玄黄）及身中三宫神名（上元泥丸宫天帝帝卿，中元绛宫丹皇辅皇卿、下元丹田宫黄庭元王保镇弼卿；上丹田赤子，中丹田真人，下丹田婴儿）者。诸说均为修炼方术所依据。故《三一九宫法》云：“夫三一者，乃一身之灵宗，百神之命根。”

“三才”者，天、地、人的统称。《周易·说卦》：“立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，

曰仁与义；兼三才而两之，故易六画而成卦。[70]”又有称天地、人、万物为“三才”者，《阴符经》：“天地，万物之盗；万物，人之盗；人，万物之盗；三盗既宜，三才既安。[71]”《太平经》以天、地、人为三统，认为三统均由元气所生。《云笈七签》卷三“道教三洞宗元”：“三气变生三才，三才既滋，万物斯备。[72]”

“三元”，一指天、地、水，《云笈七签》卷56：“夫混沌分后，有天地水三元之气，生成人伦，长青万物。”一指日、月、星，并以之作为日、月、星之神的总称，《黄庭内景经》：“上睹三元如连珠。[73]”注：“三元，谓三光之元，日、月、星也。”一指精、气、神，《悟真篇》卷上：“四象五行全籍土，三元八卦岂离壬。[74]”董德宁注：“三元者，三才也，其在天为日、月、星之三光，在地为水、火、土之三要，在人为精、气、神之三物也。”陈撄宁《黄庭经讲义》：“三元即元精，元气，元神。”

所谓“一气化三清”，即认为道教的三位最高真神是由“气”变化而成，或者认为，三重最高最神圣的“天”是由“气”变化而成。三清天、三清境，指的是由三十六天中仅次于大罗天的最高天界，亦指神仙所居的最高仙境，谓由大罗天所生的玄元始三炁化成。《道教义枢》卷七引《太真科》云：

> 大罗生玄元始三炁，化为三清天：一曰清微天玉清境，始炁所成；二曰禹余天上清境，元炁所成；三曰大赤天太清境，玄炁所成。

三尊神，指的是居于三清天、三清境的三位尊神。即：居于清微天玉清境的元始天尊（亦称天宝居），居于禹余天上清境的灵宝天尊（亦称太上道君），居于大赤天太清境的道德天尊（亦称太上老君）。谓此三神主三天三仙境，为三洞教主。

三弦之“三”正与道教观念相合，因此，在唐宋时代道教盛行，道教思想广泛传播之后或与之同时，在民间用三弦来附会道教观念是十分自然的。直接以道教思想来解释三弦的文字，虽然目前在中国已难找到。但是在日本冲绳却还保存着以下这一《唐三弦说》，而与道教思想相贯通。现转引如下：

> 唐三弦说曰：夫三弦者，三神也，象天、地、人也，昔黄帝之所作，上圆象天也，下方法地也，三之弦法人也。大弦为君，中弦为臣，小弦为民。大弦为浊，不可多弹，所谓为人君勿听、勿见、勿言之德也。中弦声和，上谏君，下教民，臣之道也。小弦声清廉而劳万事，民之道也。愚按：人能弹弦时，左手为上，以达化生阴阳五行之音；右手为下，以学循序人事之弦，此下学上达之理也。天地相去也九万九千余里，天道与人事不差者，犹弦音上下相应者。故天地万物本吾一体，吾之心正则天地之心亦正矣，吾之气顺则天地之气亦顺矣。此弹弦之极功，圣人之能事，初非有待于外，修道、治国、天下之教亦在其中矣。沉静笃实，浮躁浅露。(75)



综上所述，似可得出以下假说：中国三弦以弦鼗为始祖，在其发展过程中，从阮咸、琵琶，尤其是火不思、扎木年得到启发而改进了琴杆构造，完善了按弦指板；从唐代骠国等地的乐器吸收了双面幪以蛇皮（或蟒皮）的琴筒结构，从魏晋、隋唐的三根弦乐器得到启示，顺应乐器发展的自然规律，加之唐宋间道教思想的深入人心，而确立了三弦的基本形态特征。

(1) 创思社，1963年出版发行，东京。
(2) 东京电机大学出版部，1963年初版发行。
(3) 载东洋音乐学会编《三味线及其音乐》。音乐之友社，1978年出版发行。
(4)《东亚乐器考》。音乐出版社，1962年出版。
(5) 载东洋音乐学会编《三味线及其音乐》。音乐之友社，1978年出版发行。
(6) 弘文堂，1948年出版发行。
(7) 载《邦乐季刊》1975年第3号。邦乐社，1975年，东京。
(8) 载日本《文物月刊》1985年第9期。
(9) 甘肃人民出版社，1985年，兰州。
(10) 新疆人民出版社，1988年，乌鲁木齐。
(11) 转引自林谦三“三弦のについての起源新释”，东洋音乐学会编《三味线とその音乐》。
(12) 田边尚雄《日本音乐史》第187页。东京电机大学出版局，1963初版，1966再版，东京。
(13)《邦乐季刊》1975年第3号第33页。邦乐社，1975年，东京。
(14) 同上。
(15) 东洋音乐学会编《三味线及其音乐》第49页。音乐之友社，1978年，东京。
(16) 周菁葆《丝绸之路的音乐文化》第90页。新疆人民出版社，1988年2月出版，乌鲁木齐。
(17) 杨慎《升庵集》卷四十四“三弦所始”，见《景印文渊阁四库全书》第1270册第330页。
(18) 杨维桢诗，见《铁厓乐府注》卷二。《景印文渊阁四库全书》第1222册，台湾商务印书馆，1983年，台北。
(19) 载四川音乐学院学报《音乐探索》1985年第1期。
(20) 田边尚雄《日本音乐史》第186页。东京电机大学出版部，1938年，东京。
(21)《邦乐季刊》1975年第3号第30页。邦乐社，1975年，东京。
(22) 吉川英史监修《邦乐百科辞典》第495页。
(23) 转引自牛龙菲《古乐发隐》第217页。甘肃人民出版社，1985年，兰州。
(24) 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第39页。上海文艺出版社，1981年，上海。

(25) 东汉应劭《风俗通》，引自吴树平《风俗通义校释》第245页。天津人民出版社，1980年，天津。

(26) 东汉刘熙《释名·释乐器》。

(27) 韩淑德《琵琶源流再考》，载《音乐探索》1986年第4期第60—65页。

(28) 同上，第61页。

(29) 请参阅苏晋仁、萧炼子校注《宋书乐志校注》第107页。齐鲁书社，1982年，济南。

(30) 转引自韩淑德《琵琶源流再考》，见四川音乐学院学报《音乐探索》1986年第4期第61页。

(31) 同上，第62页。

(32)《二十五史》第5册第3614页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。

(33)《二十五史》第6册第4183页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。



(34) 毛奇龄《西河词话·卷二》，引自唐圭璋编《词话丛编》第一册第578页。中华书局，1986年，上海。

(35) 沈洽《音腔论》，见《中央音乐学院学报》1982年第4期、1983年第1期。

(36)《二十五史》第5册第3614页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。

(37) 岸边成雄《丝绸之路的乐器》，日本《文物月刊》1985年第9号。

(38)《丝绸之路的乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985年，乌鲁木齐。

(39)《二十五史》第9册第7437页。

(40)《大清会典图》卷四十一·乐十一·乐器六。复印于故宫博物院图书馆。

(41)《中国古典戏曲论著集成》第5册第199页。中国戏剧出版社，1959年。

(42) 清张山来编《虞初新志》，有1683年序。

(43) 纪昀等奉敕纂《续文献通考·乐考》，光绪壬寅年（1902年）贯吾斋印本。

(44) 中央民族学院少数民族艺术研究所编，主编袁炳昌、毛继增，新世界出版社，1986年，北京。

(45)《二十五史》第6册第4183页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，

上海。

(46)《二十五史》第6册第4006页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。

(47)《二十五史》第6册第4807页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。

(48)同上。

(49)参见(清)孔尚任、顾彩著，戴胜兰、徐振贵校注《小忽雷传奇》的“附录”：二、《小忽雷传奇》所据史料；三、孔尚任有关小忽雷的记载；四、他人关于小忽雷及其传奇的题记、评论、诗、词。齐鲁书社，1988年，济南。

(50)参见常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第47、48页。上海文艺出版社，1981年，上海。

(51)田边尚雄《三味线音乐史》第14页。创思社，1963年，东京。

(52)《皇朝礼器图式》，转引自林谦三《东亚乐器考》第232页。音乐出版社，1962年，北京。

(53)常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第46页。上海文艺出版社，1981年。

(54)甘肃人民出版社，1985年，兰州。

(55)肖兴华《云岗石窟中的乐器雕刻》，载《中国音乐》1981年第2期第24—28页。中国文联出版社，1981年6月，北京。

(56)天津音乐学报《音乐学习与研究》1987年第3期第20—24页。天津音乐学院，1987年11月出版。

(57)新疆艺术编辑部编《丝绸之路乐舞艺术》第242页。新疆人民出版社，1985年，乌鲁木齐。

(58)人民音乐出版社，1983年，北京。

(59)《二十五史》第6册第4807页。上海古籍出版社，上海书店，1986年，上海。

(60)《景印文渊阁四库全书》1047-653，子部三五三小说客家类，(唐)段成式撰《酉阳杂俎·卷二·玉格》。台湾商务印书馆发行，1983年，台北。

(61)岸边成雄《东洋音乐の流水れ三弦——三味线の起源》，载《季刊邦乐》第3号。邦乐社，1975年4月，东京。

(62)上海音乐学院学报《音乐艺术》1982年第1期第48-56页。

(63) 牛龙菲《古乐发隐》第 57 页。甘肃人民出版社，1985 年。

(64) 卿希泰《道教文化新探》第 30 — 39 页。四川人民出版社，1988 年。

(65)《唐大诏令集》卷 113《道士女冠在僧尼之上诏》。

(66)《唐会要》卷四九《僧尼所隶》。

(67)《旧唐书》卷九《玄宗本纪》，《二十五史》第 5 册第 3508 页。上海古籍出版社、上海书店，1986 年，上海。

(68)《旧唐书》卷九《玄宗本纪》，《二十五史》第 5 册第 3509 页。上海古籍出版社，上海书店，1986 年，上海。

(69) 贺龙骧校勘、鼓文勤等纂辑《道藏辑要》第四册第 1701 页。新文出版公司出版，1986 年 2 月再版，台北。

(70) 黄寿祺、张善文撰《周易译注》第615页。上海古籍出版社，1989年，上海。

(71) 贺龙骧校勘、彭文勤等纂辑《道藏辑要》第八册第 3182 页。新文出版公司出版，1986 年 2 月再版，台北。

(72) 贺龙骧校勘、彭文勤等纂辑《道藏辑要》第十九册第 8414 页。新文出版公司出版，1986 年 2 月再版，台北。

(73) 贺龙骧校勘、彭文勤等纂辑《道藏辑要》第六册第 2197 页。新文出版公司出版，1986 年 2 月再版，台北。

(74) 贺龙骧校勘、彭文勤等纂辑《道藏辑要》第六册第 6058 页。新文出版公司出版，1986 年 2 月再版，台北。

(75) 转引自富原守清《琉球音乐考》第 221 — 222 页。冲绳书籍株式会社 1934 年 7 月出版，琉球文化社 1973 年 1 月再版。



（原载《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》
1991 年第 4 期、1992 年第 1 期）

冲绳人之三线爱好及其原因探寻

1　冲绳人之三线爱好

在冲绳人的现实音乐生活和历史发展过程中，人们常会注意到一个十分突出的现象，即：冲绳人对三线有着特殊的爱好。

根据史籍记载，在距今一千三百多年前的冲绳，基本上不具备自己的特色乐器，所谓“歌呼蹋蹄，一人唱，众皆和，音颇哀怨”（《隋书·流求国》(1)）。自明代洪武五年（公元1372年）与中国建立正式友好关系以来，不断地从中国输入乐器，据《通航一览》、《琉球人来朝关系书类》、《琉球关系文书》记载，自1634年至1850年，由琉球派遣的庆贺使、谢恩使一行带到江户去演奏的中国乐器有“唢呐、三板、两班、三金、金锣、铜锣、管、横笛、二线、三线、四线、长线、琵琶、鼓、小铜锣、心新、胡琴、洋琴、相思板、提筝、二弦、箫、月琴等(2)；笔

者于1987年在冲绳县立博物馆参观了该馆从岛根县借来的津和野旧藩家所藏的琉球王朝时代的乐器，其中有中国乐器十一种：横笛、拍板、唢呐、七弦琴、月琴、扬琴、八角琴、琵琶、京胡、壳仔弦、二胡等[3]。然而，十分引人注目的是在这些乐器中，许多乐器均已不传，当今，惟有三弦（冲绳人称之为“三线”）受到冲绳人民的格外喜爱。在冲绳本岛及其周围各个小岛、石垣岛、竹富岛、与那国岛等地，以三线演奏的琉歌、古典音乐、民谣成为群众的共同爱好，三线教室（当地称研究所）遍布各个角落；制作兼贩卖三线的作坊、商店在颇为偏僻之处都存在。在旧时琉球王朝的士族阶层中，没有像日本本土那样地在壁龛上挂以甲胄、刀剑，而是在壁龛里陈设着三线乐器，并且将名工巧匠制作的三线（其名器命名为“开钟”）作为家宝而代代相传，甚至在第二次世界大战的冲绳战斗中，老百姓竟有带着三线逃难，誓与三线共存亡的事情出现。冲绳人到外地，无论是在本国的其他府县，或者是到了南美洲、夏威夷等地，许多人都忘不了三线练习；有些人甚至不惜重金聘请教师传艺，长途奔波，而赶到那霸去参加三线竞赛。在冲绳的民谣、古典音乐、舞蹈、戏曲（当地称作“组舞”）中，几乎全都脱离不了三线和歌唱，并且是“弦声一体”，亦即：全部是自弹三线自己歌唱。

总之，在居住于琉球群岛的人们中，确实已经形成了一种对于三线的特殊爱好。

2　冲绳人三线爱好之原因探寻

冲绳人为什么会特别喜爱三弦呢？这可以从以下几方面去探寻。

一、祭祀音乐（祝女音乐）时期与礼仪音乐（士族男子音乐）时期

纵观琉球音乐的历史发展过程，可以发现，在15世纪，琉球音乐曾经经过一次由神事祭祀音乐为主流往宫廷礼仪音乐为主流的历史性转变。

从传说时代开始，古琉球就流行着一种信仰祝女的宗教。据《球阳·卷一·国初》记载：

> 天帝子生三男二女，长男为天孙氏，国君始也；二男为按司始（按司即如中朝诸侯之类）；三男为百姓始。长女为君君之始（君者，妇女掌神职者之称也；君君者，令贵族妇女数十人分各掌神职，故合称之曰君君。康熙之初，议减其数，而今有数职存焉），次女为祝祝之始（祝者，亦掌神职者之称也；祝祝者，诸郡诸村各有妇女掌神职者，故合称之曰祝祝，至今尚存），而伦道始矣[4]。

这种祝女在琉球社会中担任着神职，当地人称之为“神女”（琉球方言读作“诺罗”），一直受到民众的尊敬。她们的神职往往与音乐、舞蹈相结合，并且使音乐舞蹈为神事祭祀服务，成为神事艺能。其中最为典型的是“奥摩罗”、“神游”、“库尔纳”等。

“奥摩罗”，过去曾经有人解释为是在神社或世家周围的树林里歌唱，后来亦解作“表达人的愿望”[5]。其歌唱内容随着时代的变化而不断丰富，在部落时代（3、4世纪—20世纪末），以祭祀礼仪为中心，多为对神、太阳的歌唱；按司时代（12—15世纪），多以筑城、造船、贡租、贸易和对按司的赞美为主题；王国时代（15—17世纪），以颂扬国王、建寺、植树、贡租、造船、航海、属岛征伐等非农业内容居多。

有地方奥摩罗、中央奥摩罗和其他奥摩罗等种类[6]。

神游是在神庭由神女表演的歌舞。乡村的祝女和根神们，尤其在麦稻四祭的2月、3月、5月、6月举行“三日崇”，以其充满神灵力的神游歌舞，来祈求全村的平安、长寿，实现繁荣[7]。

“库尔纳”是在冲绳本岛及其周围诸岛传承的一种古歌谣。其语义有二说：一是来源于叫做“库尔纳”的鸟的鸣叫声；一是由于它的衬字多用“库尔纳”。是具有浓厚的咒术因素的幻视性叙事歌谣。以求雨、祈求五谷丰登、航海安全和造船顺利为内容[8]。

以上这些以祝女为中心的神事祭祀音乐，虽然至今仍有某些遗存而继续流传，但是，其真正的繁盛却是在15、16世纪以前的漫长的时代，上自王室，下至乡村及遥远的离岛，对祝女的神力均深信不疑，伴随着祝女的神事活动而表演的祭祀艺能亦有巨大的影响力，成为当时琉球文化生活的主流。

在琉球音乐文化的发展中，15—16世纪是一个转折时期，其转折的关键是儒家思想的传入。察度王二十三年（明洪武五年，公元1372年），开始与中国建立正式友好关系以后，频繁而盛大的册封、进贡、谢恩活动，由琉球派遣官费生、半官费生或自费生到中国留学，洪武二十五年（公元1392年）的闽人三十六姓和万历三十五年（公元1607年）的毛、阮二姓的迁移琉球，均成为将儒家思想移播于琉球的有效途径。正如吴霭华氏指出的：“长期教化的结果，不仅一般人民深受儒家思想的涵照，琉王也深受儒家的熏陶，亲身体会出儒家学的重要价值，进而实施重儒、崇儒的政策。影响所致，使琉球在政治、社会、宗教及教育各方面均产生前所未有的转变。”[9]这种转变也直接地施影响于音乐文化。首先是音乐文化功能的转变，由原来的神事祭祀功能，转变为宫廷礼仪功能，成为德政、礼治的

一个组成部分，亦即《球阳·卷一·察度王》所载：

> （四十三年，公元1392年）王遣使入贡时附疏言……乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛，太祖称为礼仪之邦。[10]

到尚真王（1477年—1526年在位）时期，继其父王尚圆而统一国内之后，改革内政，实行中央集权，发展与南方、日本、中国贸易，输入消化外来文化，创造独具特色的文化艺术，出现了前所未有的黄金时代。在治理国家方面，采取礼乐主义。礼，即规定衣冠的阶级制度，制定维持秩序的法规；乐，即用音乐来融洽、和合人心。在百浦添栏干的铭文中载道："第五以八卷之黄赤定贵贱。""第八，备管弦、摆酒宴，以款待佳宾，谋求社交之圆滑。"实则即是提倡礼乐的意思。在尚真王当政时期，一方面吸收明乐等外来音乐而运用于礼仪之中，并奖褒古典；另一方面将地方民谣音乐艺术化，在叙事曲中加进抒情性。并且于1478年设立"奥摩罗主取"这一朝廷官职，打破历来只有祝女来演唱奥摩罗的状况，由男子担任奥摩罗主取，并使之成为宫廷的礼仪音乐之一，每年于稻穗祭、稻大祭、求雨、新造唐船、冠船剧的开场等场合演唱五次，从《奥摩罗双纸》的第1册至第21册中选出公事祭祀用的曲目来歌唱。这种奥摩罗称为王府奥摩罗。此后，形成了由男子歌唱的"首里王府奥摩罗"与由女子歌唱的"地方祝女奥摩罗"并列的两大类别[11]。这就使原来只由女子来歌唱的、作为信仰祝女象征的、单一神事祭祀功能的音乐文化，产生了变化，出现了由男子来歌唱的、作为王权礼治象征的、具有宫廷礼仪功能的

音乐文化，并且在历史发展过程中，使后者的成分不断增长。到向象贤摄政时代，随着儒家思想影响的强化，为了贬抑祝女的重要性和权威性，于1667年宣布，将首席祭司的职位作相当的削减，规定其职位置于王后及国相之次，同时并取消神职助理。七年后，他又宣布将国王自上古以来，每两年由首席祭司陪同举行的王室祭祀大典，加以禁止。其目的在于进一步削弱祝女的重要性，以提高儒家思想中的礼仪规范(12)。以祝女为中心的神事祭祀音乐亦理所当然地趋于衰微，由士族男子亲自参与或掌管的宫廷礼仪音乐相应地得到了很大的发展和加强，在欢迎明清册封使的御冠船艺能的演出中，在到江户去的谢恩、庆贺活动的奏乐演剧中，全部由士族男子掌管，由长于此道的士族男子或子弟担任。艺能成为士族阶层的必备修养，为官场晋阶的必要条件。尚象贤在宽文七年（公元1667年）4月23日颁布的文件中，规定了年轻士族必须学习的课目有：学文、算盘、书法、笔道、医道、插花、容职方、歌谣、唐乐、烹调、茶道、骑马等(13)，将歌谣和唐乐作为其中的重要项目，这对促进士族青年掌握音乐艺术技能，使音乐艺术男子化亦具有重要的意义。

由此可见，在琉球历史上，伴随着儒家思想的传入，曾经引起了琉球音乐由祝女为中心的神事祭祀音乐往以士族男子为中心的宫廷礼仪音乐的转变。

二、三弦乐器与士族男子音乐

琉球三弦乃从中国福州传入，这已是日本学术界的定论，但是，何时传入？如何传入？却有多种说法。从琉球的历史、文化和文艺、艺能历史的相关联系看，笔者比较同意池宫正治氏的观点（具体理由，容下一章阐述），大约在尚真王统治的公元1500年前后，三弦作为高价的异国乐器，首先

传到统治阶层，与琉歌或是定型琉歌以前的歌曲相结合，成为它们的伴奏乐器(14)。此时，恰当琉球音乐经历由神事祭祀的女性音乐往宫廷礼仪的男子音乐转换时期。在此转换时期，三弦能够夺群芳而独秀，当与乐器本身的音域、音色和性能有关。

如前所述，当时从中国传入琉球的乐器种类达二十多种。然而，如果从适应于士族男子音乐和琉球人的审美习惯看，三弦是自有其独特之处的。

在音域方面，笛、箫、唢呐、胡琴（二胡）、京胡、月琴等，均在a或d^1以上，与女性音域相吻合；琵琶虽然起于A，近代定弦为Adea，但多以高把位弹奏，常用音域在d^1—g^2之间，仍属女性音域；惟有三弦，低音起于A、d之间，常用音域在A—d^1或d—g^1之间，正与男性音域相符。

在音色方面，箫的音色圆润、柔和，笛子的音色清脆飘逸，管子的音色沉厚、柔美，唢呐则高亢嘹亮，以上管乐器均需用口吹奏，不能自奏自唱，与琉球人的“弦声一体”观点相左。拉弦、弹弦乐器中，胡琴（二胡）的音色柔和优美，京胡音色清脆嘹亮，惟有三弦，音色坚实、清亮，而与男声音色相谐和。

在乐器性能方面，虽然箫、笛、管、胡琴（二胡）、二弦等作为旋律乐器，具有较强的歌唱性，能充分体现曲调的旋律美，而与琉球人之“柔和”美学观相吻合。但是，也正是由于琉球人的柔和美学观之使然，在琉球人的歌唱和戏剧伴奏中，打击乐器的重要性逐渐减弱，代之而起的是三弦，它以旋律性、节奏性二者兼而有之而受到欢迎。三弦，一方面以其坚实清脆的男性音色演奏的旋律，与歌声形成点线相间、刚柔相济的巧妙配合；另一方面，在组舞和其他一些舞蹈伴奏中，以拨子扫弦，具有打击乐器的阳刚的节奏性效果，

但又不像中国以锣鼓乐器发出的那种噪音，而仍与“柔和美学观”相吻合。

正由于三弦在音域、音色和乐器性能等方面的男性特点，所以，在由女性音乐往男性音乐转换的时期，它被琉球人所选中而爱用。

三、三弦与道教信仰

一种新型乐器的产生和流传，如同一切不同于以往的发明一样，必有一种新的指导思想。笔者在《中国三弦源流考》中，曾对中国三弦与唐宋时代道教盛行及其指导思想的关联作过论述，在考察冲绳人的三弦嗜好原因时，似亦与此相关。

道教作为地道中国土生土长的宗教，渊源于古代的巫术、秦汉时期的神仙方术，开创于东汉至魏晋南北朝时期，兴盛发展于隋唐至北宋时期。在琉球，中国的道士除了作为册封使的随行人员之外，并没有在琉球定居、传教，但是，琉球统治者对道教的信仰，以及与道教有关的信仰在琉球民间流行的情况，亦屡见不鲜。



在与三弦传入琉球较为接近的时期，曾经出现了琉球国王尚巴志和他的国相怀机写信向龙虎山求请道教神符的事情。在《历代宝案》卷四三录有六则信函，其一是尚巴志和怀机请求赐予自己神符的，第二是记下了香华款的附函，第三是对赐予神符的感谢信，第四是记下了作为谢礼的香华款，第五是尚巴志逝后，尚忠王和怀机为自己而再次请求赐予神符的信件，第六是记下了香华款的附函。其中，第一封信标记的年号是正统元年，即公元1422年，尚忠王即位是1440年，由此可见，至少在公元1422年至1440年之间，琉球的统治者对道教已有相当的向往和信仰。现引第一封信原文如下：

琉球国王相怀机端拜。奉书大明天师大人尊前。机奉承上苍庇佑。国王清平。闻知天师大人府。居中华之广信于龙虎山。切思。国王尚巴志同机。区又远阻山海。不能拜见尊颜。深愧胸。怀谨此同发诚心。遥驰瞻仰。谨奉香礼拜。投乞赐浩录回国。庶几国王并机。未受以享天恩。特赐仁慈。尚容尚容。伏乞照鉴。正统元年 月 日王相怀机端拜奉书。(15)

此外，据《琉球国由来记》卷九《唐荣旧记全集》的记载，在唐荣（琉球的中国人聚居地）曾经建造有天尊堂、上下天妃庙、关帝庙、龙王殿等。在这些庙堂中奉祀的神灵，全都是中国的神灵，其中道教色彩最浓厚的应是天尊。据张学礼（1663年到琉球）《中山纪略》、汪楫（1683年到琉球）《使琉球杂录》、徐葆光（1719年到琉球）《中山传信录》、周煌（1756年到琉球）《琉球国志略》(16)等记载，17世纪后半叶至18世纪中叶，在琉球国唐荣西门外护国寺附近有一天尊庙，在永乐年间（即15世纪初），由进贡使从北京带回了他们所信仰的天尊塑像，由于天尊又叫雷声普化天尊，所以又有雷神的尊号。天尊庙也叫雷神庙，经过尚质王时期的改建后，又称一时三清殿，也奉祀玉皇大帝。当时，每年正月四日的下天日、五月五日、六月二十四日的圣诞日、九月九日、十一月的冬至、十二月二十四日的上天日，都有祭礼供物，并且香火旺盛，由此亦可看出当时民众对于道教神天尊的信仰。

至今仍在冲绳流传的《唐三弦说》，更可悟出三弦与道教之关系。现将原文摘引如下：

唐三弦说曰：夫三弦者，三神也。象天、地、人也。昔黄帝之所作。上圆象天也，下方法地也，三之弦法人也。……愚按：人能弹弦时，左手为上，以达

> 化生阴阳五行之音；右手为下，以学循序人事之弦，此下学上达之理也。天地相去也九万九千余里，天道与人事不差者，犹弦者上下相应者。故天地万物本吾一体，吾之心正则天地之心亦正矣，吾之气顺则天地之气亦顺矣。此弹弦之极功，圣人之能事，初非有待于外，修道、治国、天下之教亦在其中矣。[17]

在此值得注意的有三：一是所谓“三神”之说，以三弦象天、地、人，与道教之“三才”相符；二是文中“天道与人事不差者，犹弦者上下相应者”，包含着“天人合一”的道理，也与道教教理相吻合；三是此一“唐三弦说”，至今不存于中国，却在冲绳流传，可见三弦与道教教义之密切关系，在冲绳已有较为深远的影响，而此影响当与三弦在琉球流传之初就有道教信仰在琉球传播有关。

四、宫廷提倡与士族修养

如上所述，由于三弦出现于琉球的音乐文化由女性音乐为主流往男性音乐为主流的转换时期，其本身性能与男性音乐相符，加之与道教信仰传播的密切关系，所以，使之在音乐生活中具有重要地位。这种发展趋向又正与统治阶层的抑制神权、抑制神女的政策相吻合，如前已述及的，向象贤摄政时代，于1667年宣布降低首席祭司职位，1674年又宣布对每两年由首席祭司陪同举行的王室祭祀大典加以禁止，其目的也就是为了贬抑祝女的重要性，以提高王朝宫廷士族的权威性，其实质是抑制神权、抑制神女，提倡王权，提高国王和士族的地位。三弦乐器的出现与传播正顺应了这一历史发展的潮流，所以，它又进一步得到了宫廷的重视和提倡。就中，较为重要的措施有三：一是在宫廷设置“三味线造”、“三线打”、“三弦主

取”的职位。据《琉球国由来记》卷四记载：

当国，此细工，从前代有来也。中古，南风原云人，三味线造善工也。(年代不详)康熙四十九年庚寅，知念尔也，叙筑登之座敷。公工为主取也。(18)

由此可见，公元1710年就已由知念任三弦主取之职。此前有“三味线造”，南风原是善工巧匠。《球阳》第254条又载：

（尚宁王）二十四年（公元1612年）毛泰运授贝摺奉行。毛泰运（保荣茂亲云上盛良）奉命任贝摺奉行，兼管绘师、桧物师、磨物师、木地引、御�作、三线打、矢作等匠夫之事，然而，此等匠夫自何世始，不可得而详也。(19)

亦即在1612年之前，琉球宫廷就已有“三线打”这一专门从事三弦制造的工匠。这些工匠无疑地对三弦乐器的制造和演奏起到了重要的促进作用。三弦乐器在琉球出现各种“名器”(琉球称为“开钟”)，就是一个明证，其中最为著名的有盛岛开钟、城开钟、涌川开钟、西平开钟、阿玛单者开钟等“五开钟”，并出现了各种不同特点的三弦，分别称为南风原型、知念大工型、久场春殿型、久叶之骨型、直壁型、平仲型、与那型等。

二是在御冠船（册封使）、江户朝贡（庆贺使、进贡使）的艺能活动中，以年轻士族成员充任乐童子，提高艺能、三弦参与者的人员层次。据历代《册封使录》以及其他有关史料记载，琉球王朝在欢迎中国册封使的活动中，通例是七大宴会：谕祭宴、册封宴、中秋宴、重阳宴、饯别宴、拜别宴、望舟宴，在这些宴会的艺能活动中，除了单独的用三弦来伴奏琉歌而自弹自唱的节目外，大量的还是以三弦来为舞蹈、戏曲（组舞）作伴奏的。而这些活动的担当者，是称为“小赤头”的少年男子，自7岁至17、18岁。不仅在琉球王府的宫廷如

此，就是派往江户去作为进贡使、庆贺使的随行人员的乐童子，也全部都是少年男子，他们出身于名门士族，有的是三司官的子弟，有的是久米村的秀才，颇具才能，形象得体，其中，有不少人后来成了三司官等重臣。[20]。

三是将包括三弦演奏在内的艺能作为取士升官的必备修养。如前所述，在向象贤摄政时期所颁布的文件中，将歌谣和唐乐列为年轻士族必须修练的课目。与此同时代的阿嘉亲云上直识又曾经向著名的三弦演奏家闻觉（照喜名名仙、1682—1753年）学习三弦，此外，据《上井觉兼日记》，天正三年（1575年）金武大屋子一行在岛津公之前演奏三弦，尚宁王一行以及识名盛命也都经常演奏三弦[21]，这都说明三弦演奏成为士族阶层的普遍爱好。

正由于以上这些措施，所以，使原来在中国更倾向于俗乐器的三弦，在琉球逐渐成为流行于宫廷士族阶层的雅乐器。

然而，三弦在琉球并未停滞于宫廷雅乐器的地步。而是进一步又由宫廷往民间扩散，成为毛游、乡村戏剧、八重山的节歌以及其他民俗舞蹈的伴奏乐器；明治（1867—1912年）以后，又作为民谣、杂舞、冲绳戏剧（冲绳歌剧、方言剧）的伴奏乐器。总之，三弦以其独特的姿态成了生活在琉球群岛的人们的不可或缺的代表性乐器。

3 简短的结语

综上所述，冲绳人之三弦爱好是一定历史阶段的以男性音乐为主流的音乐现象的反映；与三弦乐器的音域、音色、性能接近于男性特点有关；并与三弦在琉球流传之初就有道教信仰在琉球传播有关。与此同时，宫廷的提倡又加速了这一乐

器的传播和普及。

然而，至近代，作为三线乐器的辅佐，在明治时代又从萨摩引进了筝，由女性弹奏，成为女性乐器，而与三线相应和。在当代，随着提倡女权的新思潮出现，三线亦开始在女性中普及，已有许多女性加入了三线演奏者的行列。

---

(1) (4)《二十五史》第5册第218页，总3466页。上海古籍出版社，上海书店，1986年12月，上海。

(2) 国立公文书馆藏《通航一览》，东大史料编纂所藏《琉球关系文书》，京都帝国大学图书馆《琉球人来朝关系书类》。

(3) 王耀华《琉球、中国音乐比较论·琉球王朝乐器考》。那霸出版社，1987年日文版。

(5) 山内盛彬《琉球音乐艺能史》第12页。民俗艺能全集刊行会，1959年，东京。

(6) 外间守善《奥摩罗概况》，日本思想大学《奥摩罗双纸》。岩波书店，1972年，东京。

(7) 涌上元雄《神游》，《冲绳大百科辞典》上卷第754页。冲绳时报社，1983年，那霸。

(8) 比嘉实《库尔纳》，《冲绳大百科辞典》上卷第943页。冲绳时报社，1983年，那霸。

(9) 吴霭华《清代儒家思想对琉球的影响》，《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》。中琉文化经济协会，1988年，台北。

(10)《球阳》第162页。球阳研究会编，角川书店发行，1974年，东京。

(11) 山内盛彬《琉球音乐艺能史》第22、33、155页。民俗艺能全集刊行会，1959年，东京。

(12) 吴霭华《清代儒家思想对琉球的影响》，《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》。中琉文化经济协会，1988年，台北。

(13) 池宫正治《那霸士族的教养》，《琉球文学论》第430页。冲绳时报社1976年，那霸。

(14) 池宫正治《新琉球史·近世编》,《琉球新报》1988年1月29日第3版。

(15) 转引自窪德忠《中国文化与南岛》第195页。日本第一书房,1981年11月,东京。

(16)《那霸市史·册封史录关系资料》。那霸市政府1977年3月,那霸。

(17) 转引自富原守清《琉球音乐考》第221页。冲绳书籍株式会社,1934年7月,那霸。

(18)《琉球史料丛书(一)》第134页。井上书房,1962年6月,东京。

(19)《球阳》第208页。球阳研究会编,角川书店,1974年,东京。另,《琉球国由来记·卷二·官爵列品》第38条亦有类似记载(《琉球史料丛书(一)》第52页。井上书房,1962年,东京)。

(20) 池宫正治《新琉球史·近世编(212)》,《琉球新报》1989年4月15日第3版。

(21) 池宫正治《那霸士族的教养》,见《琉球文学论》第430页。冲绳时报社,1976年,那霸。

(原载日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第18号,1992年3月,东京)

冲绳“工工四”与中国工尺谱

在诸多关于工工四的资料中，都曾提到冲绳工工四是受中国工尺谱影响，经变化发展而来[1]。工工四谱究竟在哪些具体方面接受了中国工尺谱的影响？又在哪些方面进行了改造而有所变化呢？本文试图根据有关资料，从定弦法、谱字、时值记号等方面略作考溯。

1 定弦法

一、由音程谱向指位谱的变化

要而言之，从中国工尺谱到冲绳工工四的变化，是由音程谱向三线指位谱的改造而来的。

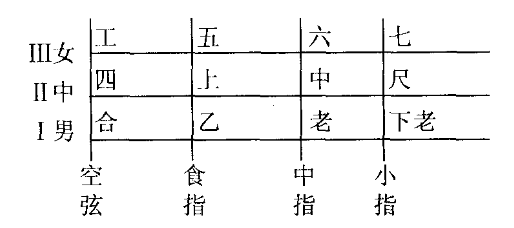
所谓音程谱，指的是用谱字表示音程关系。中国工尺谱：合四乙上尺工凡六五乙仕。

︶”是全音，“∨”是半音。谱字与谱字之间的音

程关系与乐器的调弦法，按指位置没有关系。

三线指位谱是用谱字表示三线演奏指法，以下是冲绳三线工工四的本调子的指法和谱字。

图 1



就是说，冲绳工工四的特征是：谱字只不过是表示一定的指位（按弦时，手指的压弦位置）。音的高度是基于乐器的调弦法来决定。同一字谱，由于调弦法的不同，音高也就相异。因此，在对这种乐谱的解读中，追究定弦法就成为重要的一个环节。

二、冲绳三线的定弦法与中国三弦定弦法

由于冲绳音乐是以三线为中心而得以发展的，所以，冲绳“工工四”的定调方法也就以三线的定弦法作为依据。

从手头所有的《屋嘉比朝寄工工四》(2)、《芭蕉纸工工四》(3)、《御拜领野村安赵工工四》(4)、《湛水流工工四》(5)、《安富祖流工工四》(6)、《野村流工工四》(7)、《附声乐谱八重山古典民谣工工四》(8)、《八重山古典民谣全集》(9)等资料看，冲绳三线的定弦法主要有：本调子、一扬调子、二扬调子、一二扬调子、三下调子、一下调子等。

本调子：是冲绳三线音乐的基本调子（基本定弦法），各调子（各种定弦法）的基础。首先，任意决定第一弦的空弦音高。（按：第一弦相当于中国的老弦，冲绳称男弦；第二弦相当于中国的中弦，冲绳也称中弦；第三弦相当于中

国的子弦，冲绳称女弦。）但从现有资料看、大多数情况下第一弦是c，并假定它是“合”音。按第一弦弦长离山口$\frac{1}{4}$处弹奏的高度（纯四度）的音（琉球称为“下老”），作为第二弦（中弦）的空弦音“四”。再按第二弦离山口$\frac{1}{3}$处弹奏的高度（纯五度）的音（琉球称为“下尺”）作为第三弦（女弦）的空弦音“工”。（谱例1）

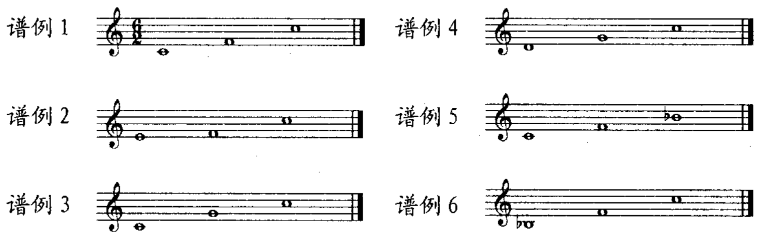
一扬调子：通常简称一扬。是将本调子的“合”音（第一弦的空弦音）升高二全音，变为相当于“老”音的高度而调弦的调子。名称之由来，是因为调弦中，“扬”其第一弦（男弦）。（谱例2）

二扬调子：通常简称二扬。是将本调子的第二弦（中弦）的空弦音“四”升高一音，相当于本调子的“上”的音高而调弦的调子。因调弦时“扬”其第二弦（中弦）而得名。（谱例3）

一二扬调子：通常称一二扬。是第一弦（男弦）、第二弦（中弦）同时比本调子分别升高一个全音而调弦的调子。因一、二弦同时上“扬”调弦而得名。（谱例4）

三下调子：通常称三下。是把本调子第三弦（女弦）的空弦音“工”往低调为与“尺”音相同。名称来由，是因为往下调低了第三弦（女弦）。（谱例5）

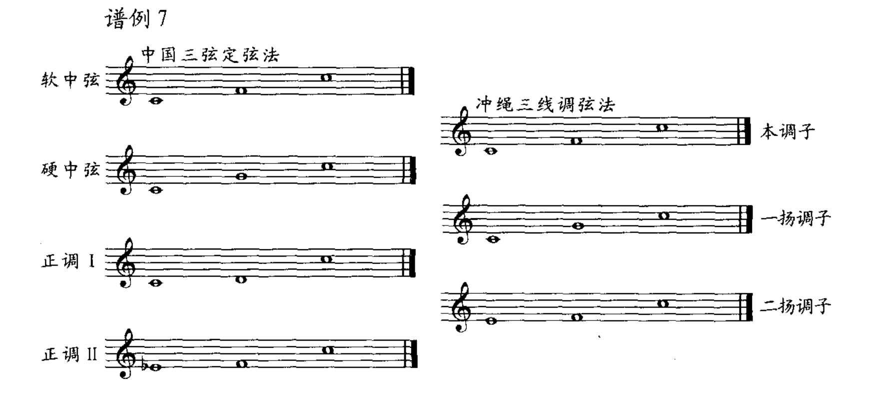
一下调子：通常称为一下，是把本调子的第一弦（男弦）的空弦音“合”往低调一个全音。因其第一弦往下调低而得名。（谱例6）



以上冲绳三线的调弦方法，若与中国三弦的定弦法相比

较，则冲绳“本调子”与中国“软中弦”相同；冲绳“二扬调子”与中国“硬中弦”一样；冲绳“一扬调子”与中国“正调定弦法”相近，只是“一扬调子”的一、二弦之间为近乎半音关系，“正调定弦法”的一、二弦之间为全音关系。

谱例 7
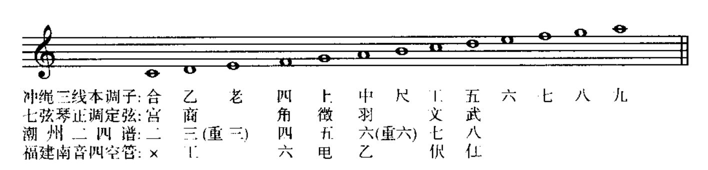


如果再将冲绳三线诸种调弦法进行归类的话，大致有三：本调子、“扬”调子类、“下”调子类。所谓“扬”调子类，就是将某些弦往上调高、即上扬、升高，如：一扬调子、二扬调子、一二扬调子等。“下”调子类，就是将某些弦往下调低，即下抑、降低，如：三下调子、一下调下等。

联系中国古典音乐、民俗音乐中的现象，对冲绳三线定弦法的溯源有以下几个方面值得引起注意。

首先，是“本调子”除在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间定弦的音程关系与我国三弦的“硬中弦”定弦法相同之外，还在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间所构成的五声、七声关系方面与我国七弦琴的正调定弦、潮州音乐二四谱的基本调、福建南曲历史曾经用过的正管（四空管）谱字音列相类似。

谱例 8



追寻这种相同的原因时，很自然地引起了对于以下史实记载的联想。

1.“(洪武）二十五年，王及世子武宁各进表笺、贡马。并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈，入国子监读书。……此国人就学之始。山南王亦遣从子三五郎及寨官子实地虚尾贺、段志等入监读书，赉如中山例。遣归惠州海丰所送至京，采琉磺遭风人才孤那等二十八人，赐闽人善操舟者三十六姓以便往来。”(《琉球国志略·卷三封贡》)[10]

2.“太祖从之。更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛，太祖称为礼仪之邦。”[11]

3.“封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗。王之婿名曰哑弗苏。三法司子名曰喀难敏达罗。寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子《思贤操》、《平沙落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲；求诣无虚日，皆称曰‘友石先生’。”[12][张学礼：《中山纪略》。按：张学礼作为清代最初的册封史，于康熙三年(1663年)赴琉球国册封尚贤王。]

4.“前使张学礼《记》云：‘国王遣子婿于从客某所学琴’，今已失传。国中无琴，但有琴谱。国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之。[13]”[徐葆光：《中山传信录》。按：徐葆光

于清康熙五十八年（1719年）任册封副使，与册封使海宝同往琉球国，册封尚敬王登琉球国王之位。]

以上记载中，前两条可作为闽乐、潮乐施影响于琉球音乐的人文、历史依据。其中，潮乐的影响可能从潮州、惠州、海丰直接传入，也可能由闽之漳州府人带往。因为潮乐亦在漳州府治诸县流传。后两条可作为冲绳三线定弦法与七弦琴正调定弦相联系的佐证。虽然记载中的琴曲曲目今在冲绳已难寻觅，但是，在岛根县津和野旧藩家所存的琉球王朝乐器中尚有七弦琴，以及前所论及的有关定弦的这种部分联系都是我们进一步研究的宝贵线索。

其次，是“扬”、“下”之义。

“扬”字与“调”、“声”相连者，在中国古代有“扬声”。任二北先生在《唐声诗》(上编)中写道:“李匡义《资暇录》云:‘世俗丧筵之室，俾妓婢唱悲切声，谓之“扬声”。’翟灏《通俗编》(三五)谓‘其声嘪嘪然，宜乎为“羊声”，因“嘪嘪”，羊鸣也’。是与丧乐及挽歌之声相辅者，料由唐俗而来。孙楷第在《傀儡戏考原》内，于此别有论证。”(14)此处的“扬声”乃指古代之丧乐挽歌，冲绳的扬调子与之当无直接联系。

若从三线定弦法的“扬”、“下”之义看，似与我国民间音乐“扬调法”、“屈调法”有一定相通之处。在我国湖南民间吹打乐曲和花鼓戏音乐（唱腔）中，艺人们有“扬调”、“屈调”的惯称。“扬调”，是指在旋律中，把mi（音角）升高半音为fa（清角），再用“清角为宫”。以fa代mi，就是艺人所说的“赦指”(15)（唢呐吹奏上换指），因为它是扬上一指，故被称为“扬调”，（辽南鼓吹的“借凡”，苏南吹打中的“隔凡”，潮州音乐中的“重三六”，秦腔的“哭音”、四川扬琴的“犯苦”、粤剧唱腔中的“苦喉”，广东音乐中的“乙反调”等等都与此相类)。“屈调”，是指在曲调的旋律进行中，把宫音降低半音，并

以“变宫为角”。因艺人们习惯把这种“赦指法”称为“屈一指”（即往下压一指），所以称为“屈调”[16]（辽南鼓吹的“压上”与此相似）。

冲绳三线定弦法中的“扬调子类”的“扬”与我国民间音乐中的“扬调”之“扬”，相通之处在于：都是指的“上扬”升高之意。但不同之处有二：一是冲绳扬调子类的“扬”，除“一扬调子”上扬两个全音之外，其余基本是上扬一个全音；而我国民间音乐“扬调”的上扬一指，基本单位是半音。二是冲绳三线扬调子类的“扬”，是运用于弦法中某弦的音高变化；我国民间的“扬调”之“扬”却是在对旋律进行变奏时，将原主旋律的“角”音上扬为“清角”，发生于某一旋律的音阶变化，而不影响乐器的定弦法。同样，冲绳三线定弦法中的“下调子类”的“下”，与我国民间音乐中的“屈调”之“屈”，也有与上相似的异同。相同之处在于：都是“下抑”降低之意。不同之处是：前者降低幅度以一个全音为基础，后者却以半音为单位；前者运用于某弦音高的变化，后者发生于某音之变化，而不影响定弦关系。由此可见，即使说冲绳三线在定弦法变化之中曾借鉴过“扬调”、“屈调”的意义，那也是在运用过程中有了许多改造，而赋予自身特有的内涵。

2　谱　字

一、“工工四”名称由来之推测

首先引人注目的是工工四谱的名称的由来，与中国[老八板]开始处谱字的密切关系。在目前所见到的最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》中，有一曲《唐之工工四》，其开头的谱字是“工工四上合四上”。这“工工四”谱的名称，

正与该曲的头三个谱字相同。其间有否内在的联系呢？值得考究。

二、冲绳“工工四”与中国工尺谱之谱字比较

以下，试对冲绳工工四与中国工尺谱的谱字进行比较。

谱例9

冲绳“工工四”的基本谱字大致有：

合、乙、老、四、上、中、尺、工、五、六、七、八、九。

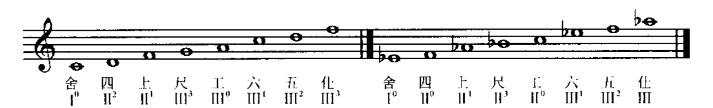
这些谱字在各种调弦法中略有增减。如：在二扬调子中，在“乙”、“四”之间，以“下老”，替“老”，距离“乙”音大三度，与“四”相隔小二度。在一扬调子中，“合”直接与“四”相邻，而省略“乙、老”。在三下调子中，“合”、“老”之间没有“乙”，“五”、“七”之间没有“六”，二者之间相距大三度。

城间繁氏在《具有高度艺术性的琉球古典音乐》中写道：“琉球古典音乐中的工工四乐谱，是同当流的创设者屋嘉比朝寄（1716—1775年）从中国的工尺谱得到启示而发明的，使用合乙老四上中尺工等文字。”(17) 据查《屋嘉比朝寄工工四》，当时所用谱字已包括前引“合乙老四上中尺工五六七八九”。然而，这些谱字是根据中国工尺谱中的哪些谱式的谱字如何变化而来呢？

首先引起人们注意的是在这本《屋嘉比朝寄工工四》谱
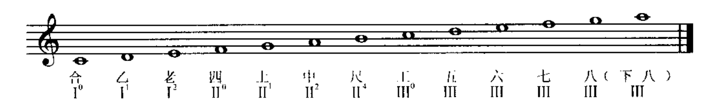
中，如前所述的有一首“唐之工六四”（谱例 9 ）。从谱字、句式、旋律等方面看，为我国[老八板]的东传。根据屋嘉比朝寄创制工六四谱的动机是作为“为了不遗失古典的备忘录”(18)，说明记录[老八板]是为了学习[老八板]，亦即至迟在屋嘉比朝寄在世的18 世纪以前该曲就已传至琉球。其谱字有“合四上尺工六五仩”（按自低而高的顺序）。再对照《屋嘉比朝寄工工四》的其他乐曲（如：《伊集早作田节》、《大田名节》、《池当节》、《古见之浦节》等）的谱字，则在“合、四”之间增加了“乙、老”，在“上、尺”之间添入了“中”；同时，谱字的意义已从代表一定音程关系的组合，转变为三线的弦位、指位的表示。假如[老八板]用的是中国三弦正调定弦法“合四工”的话，那么其弦位、指位、音程关系为：

谱例 10



《屋嘉比朝寄工工四》中的谱字，若以本调子定弦，设其“合”音等于 c¹，则其谱字所表示的的弦位、指位、音程关系为：

谱例 11



在此，通过对比，我们可以对《屋嘉比朝寄工工四》在“合”、“四”之间加入的谱字的某些涵义试作如下推测。

“乙”是第一弦的第二音的意思。这与我国天干“甲乙

丙丁”的“乙”为第二位的意义是相同的。

“老”是“老弦”的意思。在我国民间，称三弦的第一弦为“老弦”，如果三弦定弦法由中国三弦正调“合四工”为“sol、la、mi”的定弦法，变为冲绳三线本调子“合四工”为“sol、do、sol”定弦法的话，那么由于“合”与“四”之间的间距的拉宽，第一弦（中国称“老弦”）的第一、二音已被命名为“合”、“乙”之后，以“老弦”之“老”命名原来的“合”位音，也是顺理成章的。

“四”、“上”之间是沿袭原有五声音阶性的邻级关系，而由小三度关系变为大二度关系，而在“上”、“尺”之间加入“中”字。此“中”虽与横笛谱的“中”字相同，但其意义在某些地方却与“勾”有类似之处，是“上”“尺”的中间音的意思，然而“勾”与左右相邻音级的距离是小二度，而“中”与左右相邻音级的距离是大二度。并且更具用“中指”按弦的意义。

其余“五六七八九”的谱字，既和唐代传入日本的十三弦筝的谱字相同，也与我国潮州音乐的谱字有联系。但是，从某种意义上说，它们与潮州音乐二四谱的联系似乎更为紧密。其证据是“九”也记作“下八”。[19]就是说，冲绳工工四在谱字运用上，曾经有过一个以“八”为限的阶段（或观念），这正与潮州音乐二四谱的谱字相通。潮州二四谱的谱字是“二三四五六七八”。当然我们也并不能以此来否定冲绳工工四谱中的“九十十一十二”等谱字的运用。这是冲绳人民和艺术家根据表现内容需要而扩大音域的创造。然而，在这种创造中有没有受唐代传入日本的十三弦筝谱的谱字影响呢？我想，这是不应该在排除之列的。

此外，从谱字的整体意义看，冲绳工工四的谱字已成为弦位、指位符号。如：在所有调子（定弦法）中，无论什么样的定弦法，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ空弦都分别称“合、四、工”。在本调子、二扬调子、三下调子中，食指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“乙、

上、五”（三下调子无“乙”）；中指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“老（下老）、中、六”（三下调子无“六”）；第Ⅲ弦的“七、八、九（下八）”均由小指按位[20]。虽然其他调子的按指情况不尽相同。如：在一扬调子中，食指直接按Ⅱ弦“中”、Ⅲ弦“六”，中指按Ⅱ弦“尺”、Ⅲ弦“七”。但是共同的都是以谱字表示指位，实际音高随定弦法、定弦音高而变化、确定。

三、“工工四”与中国三弦“天干谱”

以上关于冲绳“工工四”以谱字标指位及其用本调子为基本定弦法的情况，又很自然地使人引起对中国三弦的一种古老谱式的联想。

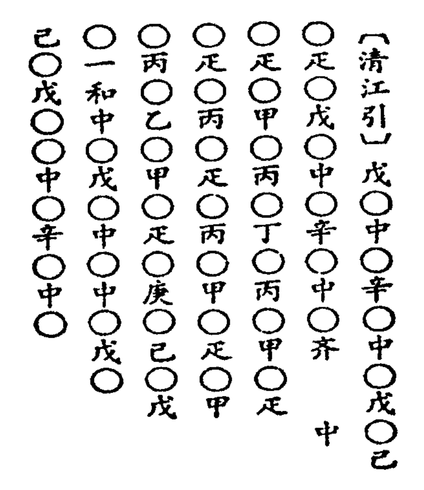
在我国明代徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》[21]中，有“三弦谱式”一节，其开头有一段文字：“夫三弦之作、其来尚矣，将前人点指最（撮）要分悉，略节向点明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商。其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸，乃曲中实字也。图内匹中大乃三空点也。凡一点一弹、二点二弹、三点三弹。切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中一闷耳。”由此可见，该曲乃以天干“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”作谱字（有人称之为“天干谱”），Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦的空弦音分别标以“大、中、匹”。据书中所列之三弦体式所示，其谱字分列为：

谱例 12
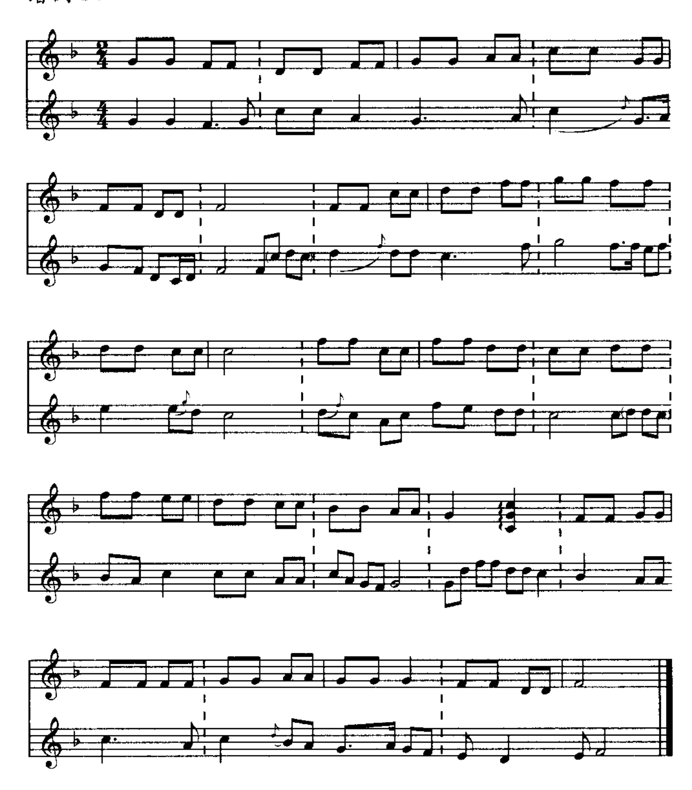
空弦音	食指	中指	无名指	小指
匹	甲	乙	丙	丁
中	戊	己	庚	
大	辛	壬	癸	

书中载有[鹅浪儿]、[锁南枝]、[带得胜令]、[对玉环]、[群对迎仙客]、[清江引]、[群对沽美酒]等七曲。究其定弦法、谱字意义，曾有多种推测。《中国音乐》1984年第2期傅雪漪《"太古传宗"琵琶调》载有[清江引]一曲。试将《文林聚宝万卷星罗》中的三弦谱[清江引]（谱例13）(22)，以"匹中大"为"合上六"，"甲乙丙丁"为食、中、无名、小指，按"五乙仕伬"位；"戊己庚"为"食、中、无名指"，按"尺、工、凡"；"辛壬癸"为"食、中、无名指"，按"四乙上"；并假设"上"的音高为 f^1、试译谱如下。并将傅先生所译《"太古传宗"琵琶调》中的[清江引]亦以 f^1 为宫并列对照(23)。

谱例13



谱例 14[(24)]



对照结果表明，两谱音高相差无几，结构大致相同，节奏概貌相近，亦可以证明三弦译谱基本能够成立。并且似可由此推断，万卷星罗三弦谱式的天干谱字的指位符号，必须与相应的定弦法联系才有相对音高意义。而“合上六”的定弦法又是其中重要的一种。冲绳工工四乐谱的“指位谱”和“本调子”定弦法，与此正相吻合。再联系到冲绳三线乃从中国传入，刊载中国三弦谱式的《文林聚宝万卷星罗》书前有万历庚子岁（1600 年）孟春月吉旦五云豪士口乐生序，系明万历书林余献可刻本[(25)]。刻本时间比目前所存最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工

四》还早一百多年。因此，这种三弦乐谱随着三弦乐器而流传到冲绳，或者冲绳工工四谱创始时曾经自觉或不自觉地从中得到启发的可能性也是存在的。只是更为具体的论证，还有待于各方面资料的充实和研究工作的进一步深入。

3 时值记号

冲绳工工四谱中的时值记号，包括以人脉表示速度和节奏的表示。

一、节奏的表示及其溯源

山内盛彬氏《琉球乐谱》中指出：琉球乐谱的节奏的表示，是按照棋盘式的格子区画距离来决定的。以区画的中央作为基准，由此至下一格的中央，称为十分（一拍），作为时值的标准。

谱例 15

格子	区间	距离	时值
上 中	上～中	2分5厘	$\frac{1}{4}$拍
	上～尺	5分	$\frac{1}{2}$拍
尺 老 四	上～老	7分5厘	$\frac{3}{4}$拍
	上～四	10分	1拍
○	上～○	2码	2拍

其拍子情况大致可列下图简示：

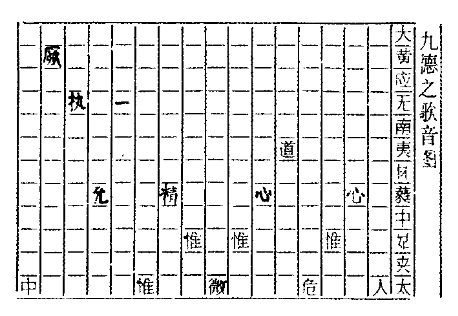
图 2
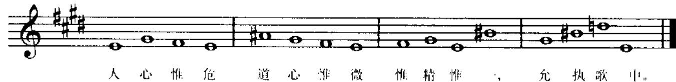
琉球名	4码	3码	2码	10分	7分5厘	5分	2分5厘	1分挂
五线谱	○	𝅗𝅥.	𝅗𝅥	♩	♪.	♪	𝅘𝅥𝅯	约𝅘𝅥𝅰
拍数	4	3	2	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	约$\frac{1}{10}$
所占区画	4码	3码	2码	1码	$\frac{3}{4}$码	$\frac{1}{2}$码	$\frac{1}{4}$码	约$\frac{1}{10}$码

这种以框格表示节奏时值的记谱方法，虽然与中国工尺谱的板眼记号（“、”“○”等）不同，但是在中国、朝鲜、日本均有传统，其源流仍可追溯至中国。

14 世纪初，我国元朝余载（三山布衣，文宗天历时人，天历为公元1328—1330年），主张以六律为阳，六吕为阴，各自成调，以宫调为基音，首创方格乐谱谱式，自下而上分成十二音格，注律吕于右，自上而下，每格代表一个半音；由右而左，以相对应音律，依旋律按字歌之，自以“音图”称之。制成《韶舞九成乐补》。首为九德之歌音图，次为九德之歌义图（即前音图之乐谱部分），次为九磬之舞缀兆图，次为九磬之舞采章图[26]。兹举太簇宫《九德之歌》方格谱谱式译谱如下：

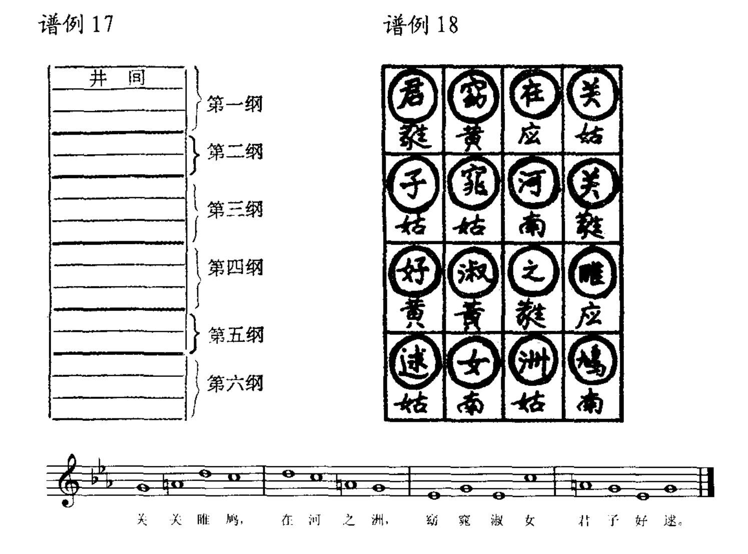
谱例 16





15 世纪，在朝鲜，起源于李朝世宗代，传播于世祖代的井间谱，也是以一格表示一拍，属于方格谱。一般说来，以十六格为一行，结构成（3+2+3+3+2+3）的六组，称为六大纲。谱例 17 即井间谱的六大纲[27]。

16 世纪末，我国明代朱载堉在《乐律全书》中的《乡饮诗乐谱卷六》亦用方格律吕记谱[28]。
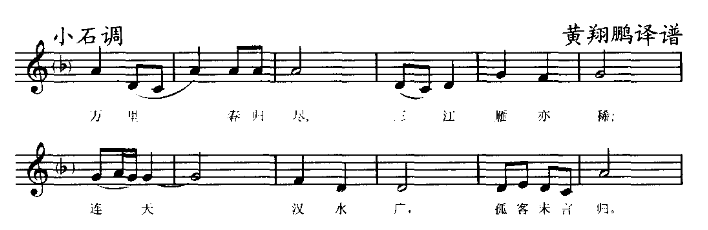


刊行于1768 年（日本明和五年）的《魏氏乐谱》也以方格谱谱式记乐，每行八格，词、谱并列，由工尺字所占框格位置而表明各音长度，词与谱的关系，有以二、三字配一音者，亦有以八、九、十、十二音配一字者。该谱为明末流寓日本长崎的中国魏之琰所传，其曾孙魏皓继其业，移居京都，以声乐名公卿间，著此《魏氏乐谱》。现引黄翔鹏先生翻译的《思归乐》及其原谱，对照其义。[29]

谱例 19

汉	尺	雁	工	万	六	思归乐 小石调
水	乙•	亦	尺•	里	乙五	
广	乙	稀	工		凡	
	•		•	春归	•	
孤客	乙上	连天	五六上	尽		
未言	乙五		丿•		•	
归	凡			三	乙五	
	•		•	江	乙•	

谱例 20　思归乐



此外在日本还有明和四年（1772 年）出现在俗筝用的方格谱[30]，以及宽政三年（1719 年）刊印的作为琴谱（减字谱）方格谱化开端的《玉堂琴谱》[31]。

在上举的数种方格谱中，除中国元、明诸代的产物之外，即使是在朝鲜李朝、日本明和时期出现的方格谱，其渊源也可追溯到中国。而其中尤为值得注意的，据中国现有史料记载，最早的方格谱的推广者、创制者是福建人。元代余载是三山布衣，三山乃福州之古称，布衣者平民百姓也。据《墨海金壶》中《韶舞九成乐补提要》述：“又据其门人新安朱模《进乐通韶舞补略序》，知为文宗天历中人。其字曰六车。以养亲辞官，笃行授徒，自甘嘉遯而已。”[32]在授徒之际，当亦倡导此陶情冶性之诗乐，同时推广方格谱。因此，我们可以认为福建是方格

谱的创始基地。正因为如此，所以，由闽人三十六姓，或其他迁往冲绳的福建人，或来闽的冲绳人，来往于福建和冲绳的人，把这种方格谱带到琉球诸岛是很有可能的。然而，冲绳人民在运用这种方格谱来表示拍子时值时，又加上了许多创造，使之变得更加完善、精致。

二、以人脉表示速度[33]

这是冲绳人民的一种创造。在没有节拍器的情况下，他们用人脉的搏动为基准来测定乐曲的徐疾。在工工四谱的曲名下，标以“凡几百几十几拍子，一拍子几分几厘脉”，这就是速度的表示法。例如：《御前风节》的曲名下有：“凡二百二十五拍子，一拍子八分一厘脉”。在此，把拍和拍数称为拍子，八分一厘是表示速度。与十分脉相比，脉数比之少而急速的是九八七……分脉，比之多的慢曲是十一、十二……分脉。《御前风节》以连续的拍数225拍乘以8分1厘，得总脉数183。反之，以总脉数除以连续的拍数，得出8分1厘的结果，这就成为该曲速度的表示。试把这8分1厘脉换算于节拍器时，以一分钟时间的人脉搏动当作72拍，那么8分1厘脉就成为♩=89（72 ÷ 0.81=89）。据内山盛彬氏对224曲进行测定，计有3分2厘，8分1厘，13分1厘等70种。经过整理后，从实际观点审察全曲的速度，把相近者综合于同一速度计有34种。

4　小　结

冲绳工工四谱来源于中国工尺谱。

1. 谱字，以中国工尺谱的“合四上尺工六五”为基础，揉合了潮州二四谱、十三弦筝谱的谱字“五六七八九十十一

十二”。并增添了新因素：乙、老、下老、中。

2. 将作为音程谱的中国工尺谱，改变成作为三线指位谱的冲绳工工四。三线的调弦法在中国三弦调弦法的基础上有新的发展和丰富。大致可分本调子“扬调子类”、“下调子类。”“扬”、“下”之义与中国民间音乐中的“扬调”、“屈调”有相通之处，也有相异之处。

3. 以方格为基准作为节奏时值标记法的起源在中国，福建为其创造地，冲绳工工四的节奏时值记号很有可能从福建接受影响，进而变化、发展。

4. 以人脉表示速度是冲绳人民的一种创造。

---

(1) 山内盛彬《琉球乐谱》。NHD交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》第170—182页。日本放送出版协会，1974年9月，东京。

(2) 屋嘉比朝寄《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

(3) 知念绩高《芭蕉纸工工四》即《知念绩高工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

(4) 野村安赵等《御拜领野村安赵工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

(5) 湛水亲方《湛水流工工四》，琉球古典音乐湛水流保存会，1975年4月第4版，那霸。

(6) 宫里春行《安富祖流工工四》，琉球古典音乐安富祖流弦声会，1983年第5版。承蒙照喜名朝一先生赠阅。

(7)《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会，1986年9月，那霸。

(8) 天浜安伴编著《附声乐谱八重山古典民谣工工四》，八重山古典民谣保存会，1976年3月发行，那霸。

(9) 系洲长良《八重山古典民谣全集》，音乐之友社，1979年，东京。

(10) 周煌《琉球国志略》，台湾文献丛刊版第293种。

(11) 郑秉哲等纂修、球阳研究会编《球阳》，第46条。角川书店，1974年3月，东京。

(12) 张学礼《中山纪略》，那霸市史编辑室《那霸市史·资料篇第一卷之三册封使录关系资料》，1977年3月，那霸。

(13) 徐葆光《中山传信录》，同上。

(14) 任二北《唐声诗》上编第八章《杂歌与声诗》第430页。上海古籍出版社，1982年10月第一版，上海。

(15) 贾古《民间吹打乐曲的转调手法——"款指犯调法"》，见洪滔、贾古等搜集整理《湖南民间乐曲选》第134—138页。湖南人民出版社，1978年，长沙。

(16) 贾古《民间吹打乐曲的转调手法——"款指犯调法"》，见洪滔、贾古等搜集整理《湖南民间乐曲选》第134—138页。湖南人民出版社，1978年，长沙。

(17) 城间繁《具有高度艺术性的琉球古典音乐》，冲绳月刊社《冲绳艺术大铁铿》。1983年5月，那霸。

(18) 引自山内盛彬《琉球乐谱》。NHK交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》，日本放送出版协会，1974年9月，东京。

(19) 见系洲长良著《八重山古典民谣全集》。音乐之友社，1979年，东京。

(20) 同上。

(21) 徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，北京中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》第821—823页。中华书局影印出版，1962年11月，北京。

(22) 引自徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》。中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》第822—823页。中华书局，1962年11月，北京。

(23) 傅雪漪《罕见的戏曲音乐书"太古传宗"琵琶调》，《中国音乐》1984年第3期，北京。

(24) 谱例183上行为《文林聚宝万卷星罗》三弦谱，下行为《太古传宗》琵琶谱。

(25) 徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》。中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》第7

页。中华书局，1962年，北京。

(26)《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》。

(27) 转引自草野妙子《朝鲜的乐谱》。NHD交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》第233页。日本放送出版协会，1974年9月，东京。

(28) 王云五主编《万有文库》第一集朱载堉《乐律全书》之二十四。商务印书馆发行。

(29)《魏氏乐谱》之《思归乐》，引自日本艺香堂刊本。《思归乐》之译谱引自黄翔鹏先生《唐燕乐四宫问题的实践意义》，《中央音乐学院学报》，1982年第2期。

(30) 林谦三《日本古乐谱展望》，NHK交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》，日本放送出版协会，1974年，东京。

(31) 同上。

(32)《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》。

(33) 本段叙述曾参考山内盛彬氏《琉球乐谱》。NHK交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》，日本放送出版协会，1974年9月，东京。

（原载《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》
1986年第1期）

日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易及其规律

——以曲调考证为中心



在日本冲绳音乐中，有许多曲调与中国曲调有密切的关系。在这些曲调中，有三线音乐，也有非三线音乐。为了说明日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易及其规律，本文的论述不以三线音乐为局限，而包括三线音乐以外的其他音乐，如：路次乐、御座乐等。试图通过某些曲调的考证、溯源，寻其变易规律。

1　日本冲绳音乐对中国曲调的受容

在冲绳的古代音乐中，大致包含三种主要成分：固有音乐（如：奥摩罗、神游、库尔纳、人游等），从日本传入的音乐（如：佛教声明·念佛、京太郎、万岁舞、女郎马、木遣、谣曲、阳旋舞曲、筑紫流筝曲等），从中国传入的音乐（如：圣庙乐、打花鼓、龙船歌、四竹舞、狮子舞、路次乐、御座乐等）。
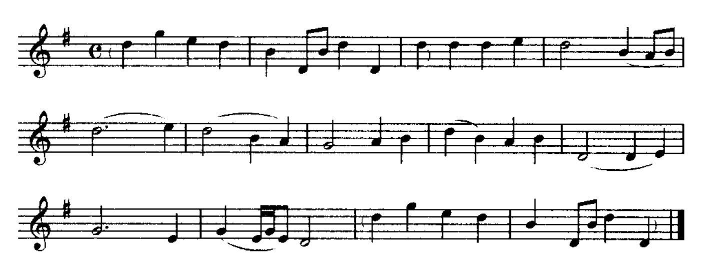
其中，从中国传入的音乐，按其曲调与中国曲调的关联，大致有如下三种类型。

一、曲调或曲调风格与中国曲调有直接或间接联系的

如：《安波节》、《松本节》、御座乐的《操声》、《Nanero》等。
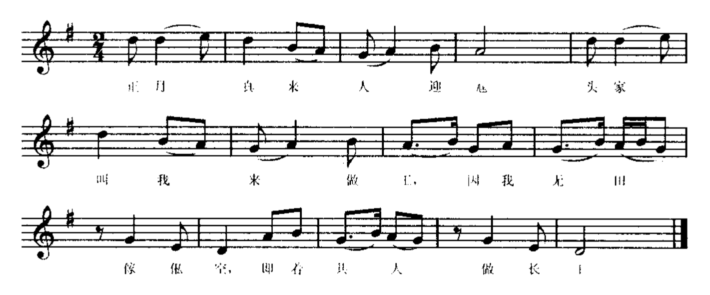
《安波节》是冲绳三线音乐的古典曲目之一。其音阶、曲调均与福建泉州的民歌《长工歌》相似。音阶，同为徵调式音阶，以大二度、小三度的连接为特征。曲调的骨干音和旋律进行的动向也大致相同，只是《安波节》为上下句结构，《长工歌》是上下句分别反复。下面是《安波节》与《长工歌》的曲调，请对照他们的骨干音和旋律动向。

谱例1 安波节（日本琉球）



(引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第264页，文教图书，1980年，那霸)

谱例2 长工歌（中国泉州）
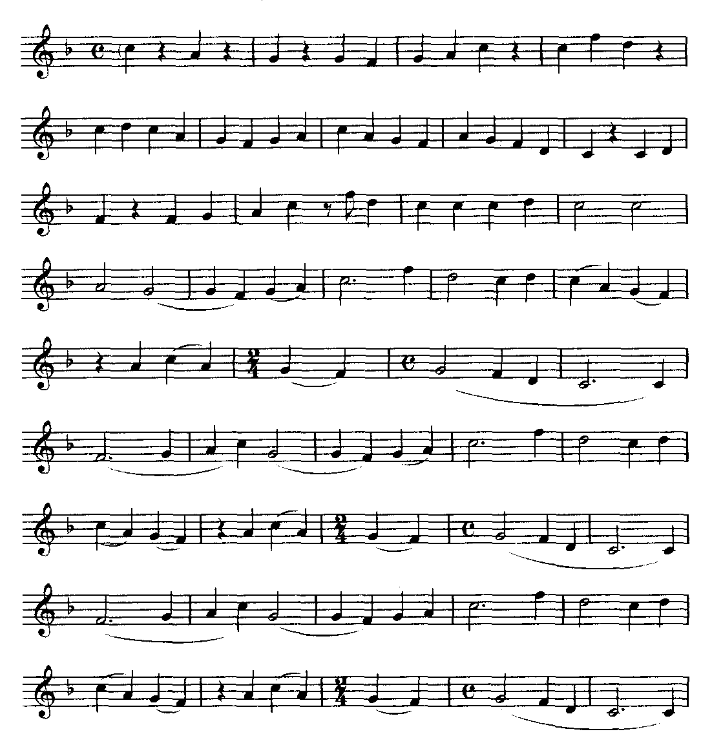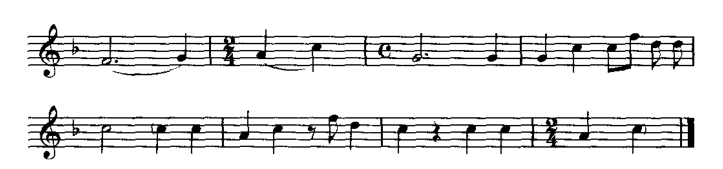


(引自《中国民间歌曲集成（福建卷）》油印本)

《松本节》也是一首冲绳三线古典曲目。常用来作为狮

子舞的伴奏。这种狮子舞与中国某些地方的狮子舞相同，由两人组合进行。前面一人站着，后面一人弯腰，两人的四只脚也成为狮子的四只脚。前面一人的两手掌握狮子口的开闭，后面一人的左手抓住前面一人的腰带，右手掌握狮子尾巴摇动的动作。在开始时，狮子玩球的阶段，以《松本节》为伴奏[1]。这首《松本节》虽然还不能具体说出其中国曲调的原型，但是，无论从其调式（与中国的五声徵调式相近）、旋法（中国式的只有大2度、小3度连接的五声性旋法）和节奏形式等方面，都表现了与中国曲调的紧密联系。

谱例3　松本节（日本冲绳）
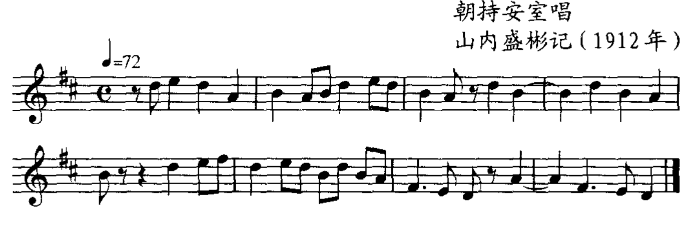




(引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第266页，文教图书，1980年，那霸)

御座乐是从中国传入冲绳的明清时代的音乐。清代到琉球的册封使，对此在中国已不容易听到的明乐，竟然还存在于孤岛，感到惊讶[2]。废藩之际，趋向衰微，最后一次演奏是在伊藤博文到冲绳的明治二十年（公元1887年)。过去在琉球王朝时代，多在册封使飨宴、招待萨摩奉行及御假屋方、庆贺使到江户、京都等地演奏。乐器有：横笛2、唢呐1、鼓1、擦钟1、脐钟1、三板1、铜锣1、三金1、两班1，共九种十件。乐曲名按乐师口头读音记录有：笛曲——Nanero、Sishirzhia、Rofin等；唢呐曲——Sawushin、Nanero、Sishrizh、Sanboyan、Uchinduwan等。据山内盛彬氏在大正元年（公元1912年）8月的采访记谱，Sawushin（操声)、Nanero，无论是德守宇座，或是朝持安室，他们唱的谱，都是中国式五声性旋法，只有大2度、小3度的连接，没有小2度的连接。
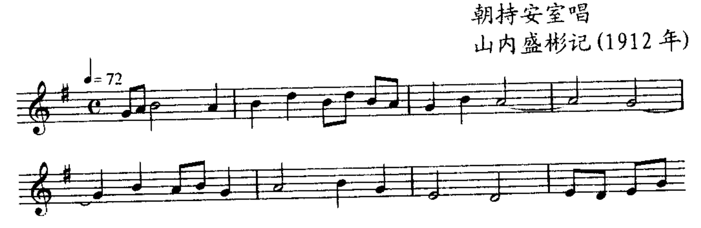
谱例4　Nanero

朝持安室唱
山内盛彬记（1912年）



(引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲·研究》第298页)
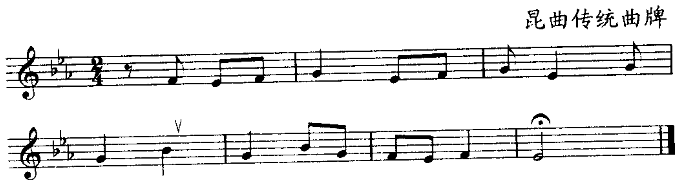
谱例 5　Sawudhin(操声)



(引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲 · 研究》第 298 页)

《Sawuh（操声）》的头四小节，在曲调进行方面，还与昆曲传统曲牌[三枪]有许多相似之处。

谱例 6　三枪
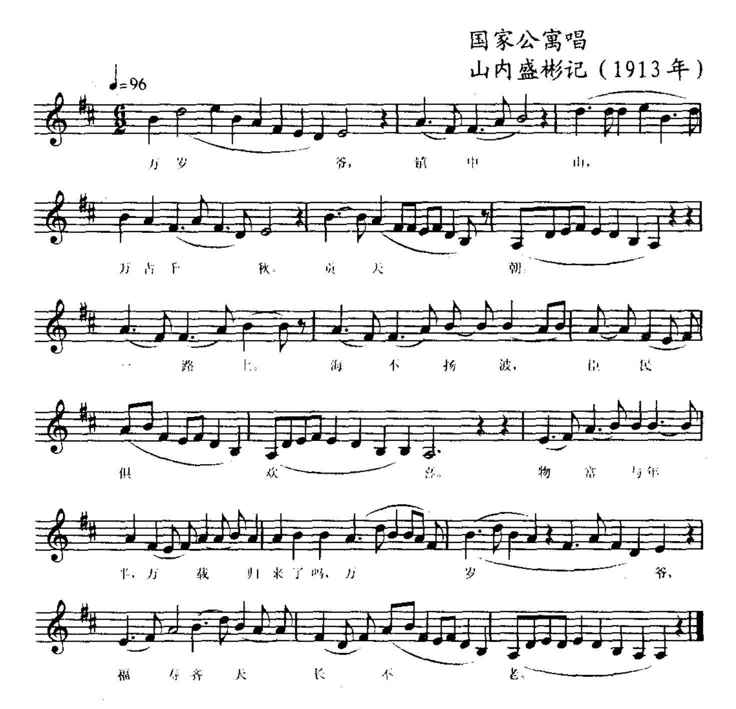


(引自人民音乐出版社《昆曲传统曲牌选》, 1981 年，北京)

二、明显地从中国的两种曲目接受影响的曲调

如：山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》中所收录的《太平歌》就属于此种类型。据该书介绍，《太平歌》俗称打花鼓，其实不然，而是在久米“三六九”（学艺会）演唱的中国皇帝的赞歌[3]。其曲谱如下。

谱例 7　太平歌
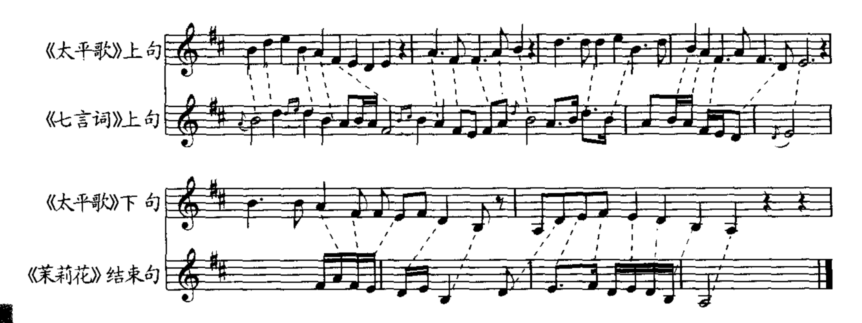


（引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第 320 页，民俗艺能全集刊行会，1664 年，东京）

从曲调看，《太平歌》的旋律进行，与福州闽剧[七言词]（亦称[清言词]）、江南民歌（亦在福建等地流行）《茉莉花》均有密切关联。如果把《太平歌》分为三个段落的话，那么，各

段落的下句终止式均与《茉莉花》的结束乐句相似。第一、三段的上句，则与闽剧唱腔曲牌[七言词]均有一定联系，只是节奏拉宽，变为近似散板的吟唱，但旋律进行的骨干音都十分相似。

谱例8《太平歌》与《七言词》、《茉莉花》之比较



三、需经溯源方可寻出原型的

像伊集《打花鼓之歌》、路次乐《一段·头更·颂王声》、《二段·二更·明达》、《三段·三更·操声》、《四段·四更·三模样》、《五段·齐空公》、御座乐《三模样》等，乍一看，与中国曲调迥然相异，但是，经进一步分析对照之后，即可以发现他们与中国曲调之间的紧密关联，甚至还能寻出他们赖以变化的原型。（具体分析请看后文）

2 冲绳音乐对中国曲调进行变易的三种模式

在此的所谓“变易”，指的是前节三种类型中的第（三）类型，亦即：初看时，其音阶、旋法似乎与中国曲调风马

牛不相及，但可以通过某种方式对他们进行复原，进而寻其原型。本节即试图作这种复原的尝试。根据各类型复原的规律性特点，选择其中的三首曲目为代表，称之为三种模式。即：《打花鼓之歌》模式、《颂王声》模式、《齐空公》模式。现分述如下。
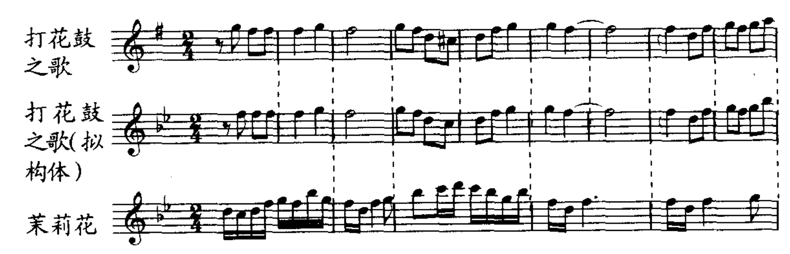
一、伊集《打花鼓之歌》模式
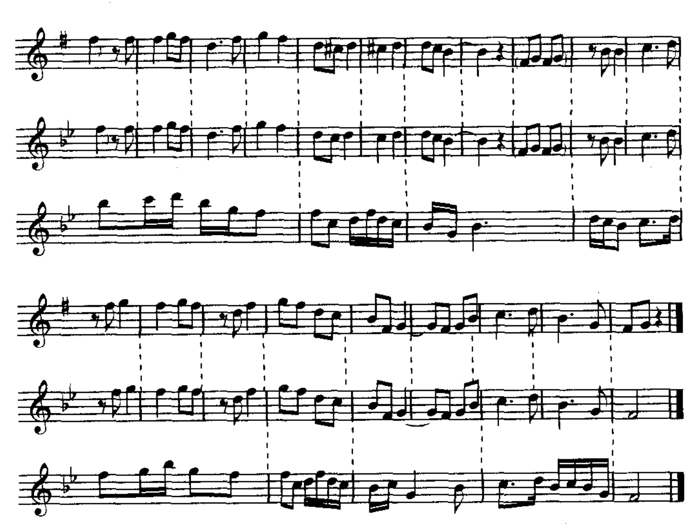
《打花鼓》在中国是一种广泛流行于全国各地的一种表演艺术形式。包括作为歌舞的“花鼓舞”、“花鼓灯”，作为戏曲剧目的小戏“打花鼓”，以及作为地方戏曲剧种的“花鼓戏”等。其中最为著名的是产生于安徽省凤阳县的《凤阳花鼓》。如今还存在于日本冲绳县中城村伊集部落的《打花鼓》艺能，虽然不清楚其具体详细的流传过程，但对其渊源于中国却是没有异议的。笔者于1986—1987年在冲绳考察期间曾有拙文《冲绳与中国的打花鼓》[4]，对两地“打花鼓”的故事情节、人物、动作、道具、唱词、旋律等方面的异同，作过比较。在照喜名朝一研究所学习琉球三线的演奏过程中，开始时，觉得难于理解的，是为什么伊集《打花鼓之歌》的音阶、旋法竟然与中国《打花鼓》有程度如此之大的差别：伊集《打花鼓之歌》所用的是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大3度、小2度的音程；中国《打花鼓》用的是中国式五声音阶do、re、mi、sol、la、do，旋律中只有大2度，小3度音程，没有小2度进行。后来在研究冲绳三线“一扬调子”定弦法时，发现了冲绳三线“一扬调子”（定弦：si、do、sol）乃由中国三弦“正调调弦法”（定弦sol、la、mi）变化而来。于是尝试着将原来是“一扬调子”定弦法的《打花鼓之歌》（见谱例9 第1 行谱），改为用“正调调弦法”而以相同的按指位置弹奏（见谱例9 第2 行谱），结果变成了纯粹

的中国风格的曲调，再把它与中国《茉莉花》曲调（见谱例9第3行谱）对比，它们之间不仅骨干音相同、乐句结束音一样，而且在旋律线状和结构形式方面都基本一致。

谱例9

《打花鼓之歌》、《打花鼓之歌（拟构体）》与《茉莉花》之对照



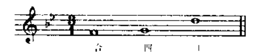


如果我们把以上变易作为一种典型（“模式”）看待的话，其中，三弦定弦法的变化是起着主导作用的因素，随着定弦法的变化，在保持三弦演奏的基本按指位置的同时，其上下高低亦略有调整，因而产生了音阶、旋法的变化。

1. 定弦

中国三弦正调定弦法是“合四工”为sol、la、mi。冲绳三线“一扬调子”定弦法是“合四工”为si、do、sol。

谱例10A　中国三弦　正调定弦法



谱例10B　琉球三线　一扬调子



2. 三弦按指位置

中国三弦正调调弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离是$\frac{1}{2}$音，比冲绳三线的一扬调子的食指按音与空弦音的距离要稍短些。

冲绳三线一扬调子定弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离为2个全音，比中国三弦的正调调弦法的食指按音与空弦音的距离要稍长些。

图1

中国三弦正调调弦法按指位置

老　中　子

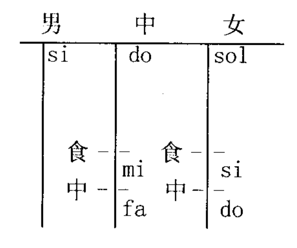
sol　la　mi

食　do　食　sol

中　re　中　la

图2
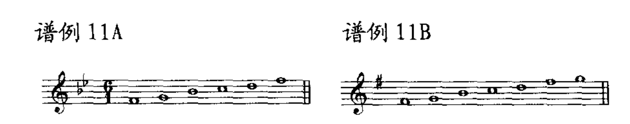
冲绳三线“一扬调子”定弦法按指位置



3. 音阶

中国《茉莉花》为中国式的五声徵调式音阶：sol、la、do、re、mi、sol（见谱例11A）。冲绳伊集《打花鼓之歌》为琉球音阶：do、mi、fa、sol、si、do（见谱例11B）
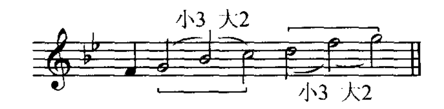
谱例 11A　　　　　　　　　　谱例 11B
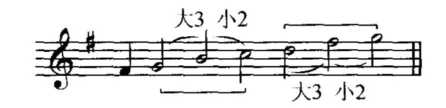


4. 旋法

按照四度音组分析，《打花鼓之歌》以琉球特征旋法的大3度、小2度，代替了《茉莉花》所具有的中国式五声性旋法的小3度、大2度。

谱例 12A　中国《茉莉花》的四度音组



谱例 12B　伊集《打花鼓之歌》的四度音组



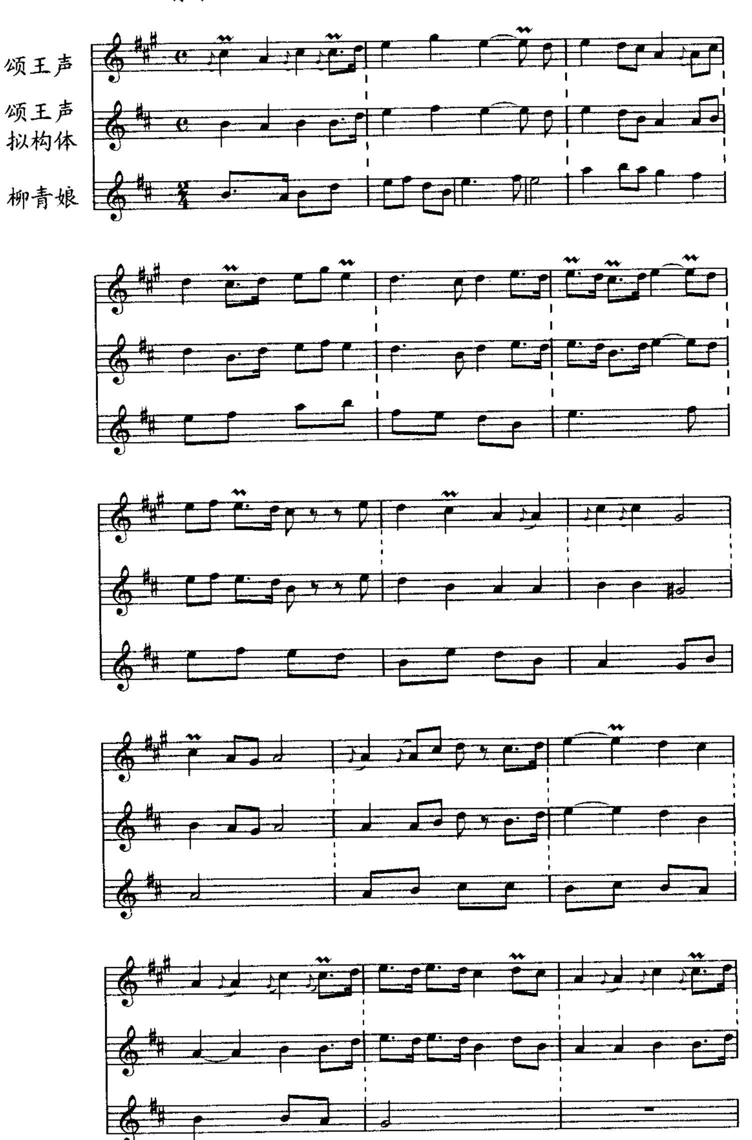
二、《颂王声》模式
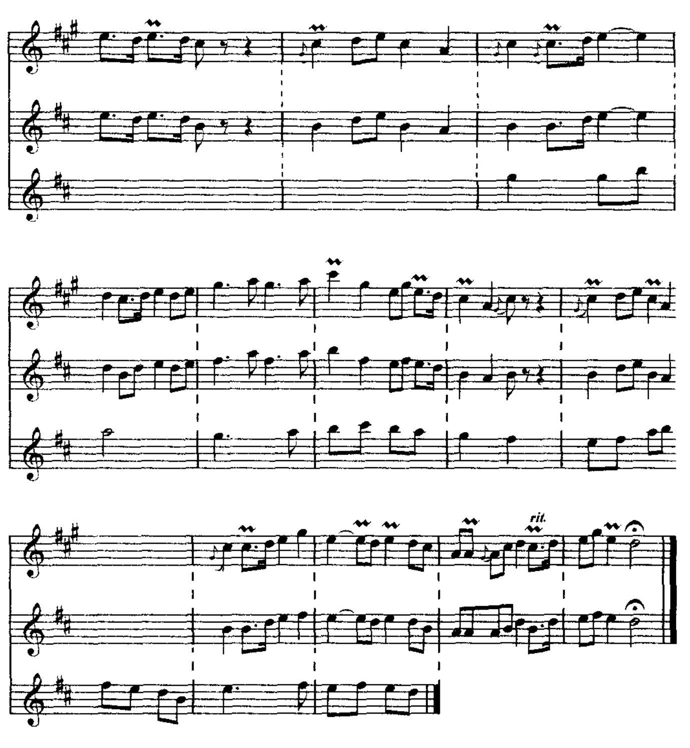
《颂王声》是冲绳“路次乐”中的一首曲目。

路次乐是琉球王朝时代，国王庆贺使的行列和仪式中演奏的野外乐；在地方，也吹奏于乡村戏剧演出和乡村节日之中。其主要旋律乐器是唢呐，演奏乐器有：唢呐2、铜角（牛法螺）2、喇叭2、大鼓3、小鼓4、三叶2、笛中吹1、笛吹通1[5]。乐曲曲目有：音取（调音、定调）；一段（头更、颂王声），在仪式开始时演奏；二段（二更、明达子），接在一段后面演奏；三段（三更、操声），行走时演奏；四段（三模样），结束时演奏；五段（齐空公），在五节句或节日中，接在一段后面演奏。

以上曲目中，除“音取”之外，其余全部都是琉球音阶（do、mi、fa、sol、si、do）、琉球旋法（突出大3度、小2度音程的连接）。难道他们都与中国曲调没有丝毫关联吗？可是关于“路次乐”传入冲绳的传说中，又明明记载着这是由中国传来的音乐：嘉靖元年，世宗即位，尚清王派其王舅上里盛里为庆贺使，当他看到中国皇帝乘着凤凰轿，以路次乐的吹奏来增强国王的王威和尊严时，便买回凤凰轿一顶、路次乐乐器一套，作为琉球国王的行列和仪式之一，使路次乐成为不可欠缺的宫廷音乐(6)据此，路次乐当与中国音乐有关。因此，笔者曾尝试着把《颂王声》（谱例13的第1行谱）用与《打花鼓之歌》相同的办法，试图将它复原。但是，所得结果未能差强人意，不仅其复原旋法不大顺畅，而且在中国传统乐曲中寻找不出可作其原型验证的曲调。于是另辟新途，用改变唢呐筒音及其按指位置的办法：其筒音由$^{\#}g^{1}$=si 变为$^{\#}g^{1}$=$^{\#}$fa；按指位置，以第3穴（b^{1}）代替第4穴（$^{\#}c^{2}$），以第7穴（$^{\#}f^{2}$）代替第8穴（$^{\#}g^{2}$），以高8度的第3穴（b^{2}）代替高8度的第4穴（$^{\#}c^{3}$）。如此所得曲调（谱例13的第2行谱），具有较为地道的中国风格。并且可以从昆曲、京剧的传统曲牌中找到相似的曲调，以之作为原型而进行验证（见谱例13的第3行谱）。在以下谱例的第2、3行谱的对照中，我们可以发现《颂王声（拟构体）》与昆曲传统曲牌《柳青娘》在旋律骨干音、乐句结束音、乐曲结构框架、旋律进行动向等方面的许多相似之处。由此亦似可印证《颂王声》与《柳青娘》之间的亲缘关系。

谱例13　路次乐《颂王声》、《颂王声（拟构体）》、昆曲传统曲牌《柳青娘》之比较对照。
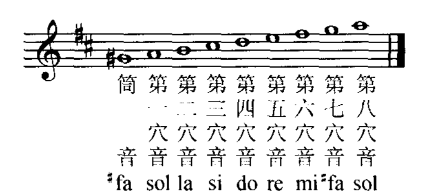




(《颂王声》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第283页。民俗艺能全集刊行会，1964年，东京)

我们如果把以上这种变易作为另一种典型（“模式”）看待的话，其中，唢呐筒音的变化（由筒音作si，变为筒音作#fa）、穴孔位置的替换（以第3、7、高8度3穴音代替第4、8、高8度4穴音）起着主导的作用，由此而引起了音阶、旋法的变化。
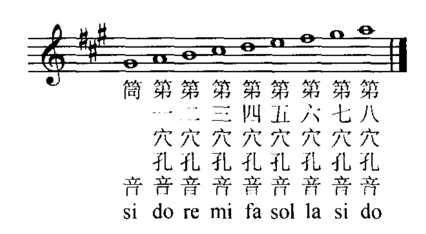
1. 筒音

中国昆曲传统曲牌唢呐筒音作#fa，其各穴孔音分别为sol、la、si、do、re、mi、fa、sol。路次乐唢呐筒音作si，其各穴孔音分别为do、re、mi、fa、sol、la、si、do。

谱例14A 《柳青娘》唢呐筒音、穴孔音



谱例14B 《颂王声》唢呐筒音、穴孔音





2. 常用孔穴音及音阶

中国昆曲传统曲牌《柳青娘》常用孔穴为第1、2、4、5、6、8穴，音阶为：sol、la、do、re、mi、sol；琉球路次乐《颂王声》常用孔穴为第1、3、4、5、7、8穴，音阶为：do、mi、fa、sol、si、do。

谱例15 《柳青娘》音阶　　《颂王声》音阶
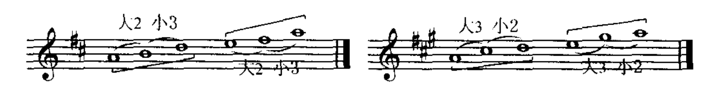


3. 旋法

昆曲《柳青娘》用的是中国传统徵类色彩的五声性旋法，可分为两个由大2度、小3度连接而构成的四度音组。路次乐《颂王声》用的是琉球的特性旋法，可分为两个大3度、小2度连接而构成的四度音组。
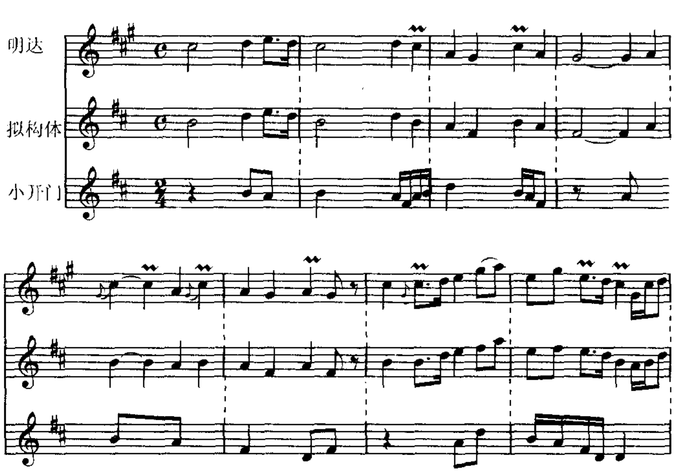
谱例 16

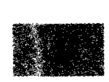
《柳青娘》所用中国徵类色彩旋法　《颂王声》所用琉球特性旋法
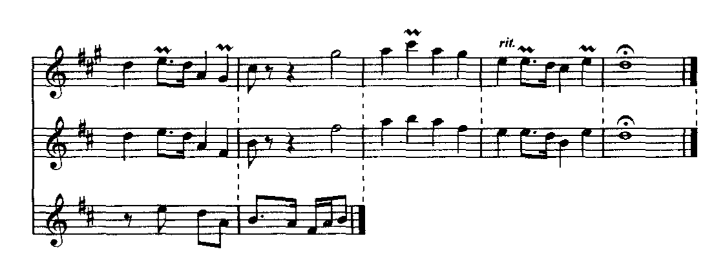


运用与《颂王声》相同的方法，对路次乐《二段·二更·明达》进行复原后，其曲调的旋律骨干音、旋律进行动向等方面，都与流行于中国东南沿海的客家音乐（汉乐）《小开门》有许多共通之处，只是在结构方面，《明达》作了扩充，全曲的终止式亦有较大变化。

谱例 17 路次乐《明达》及其拟构体与汉乐曲牌《小开门》之比较对照
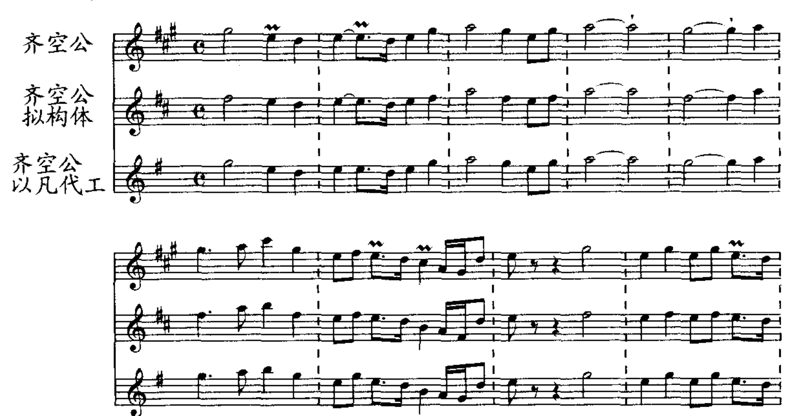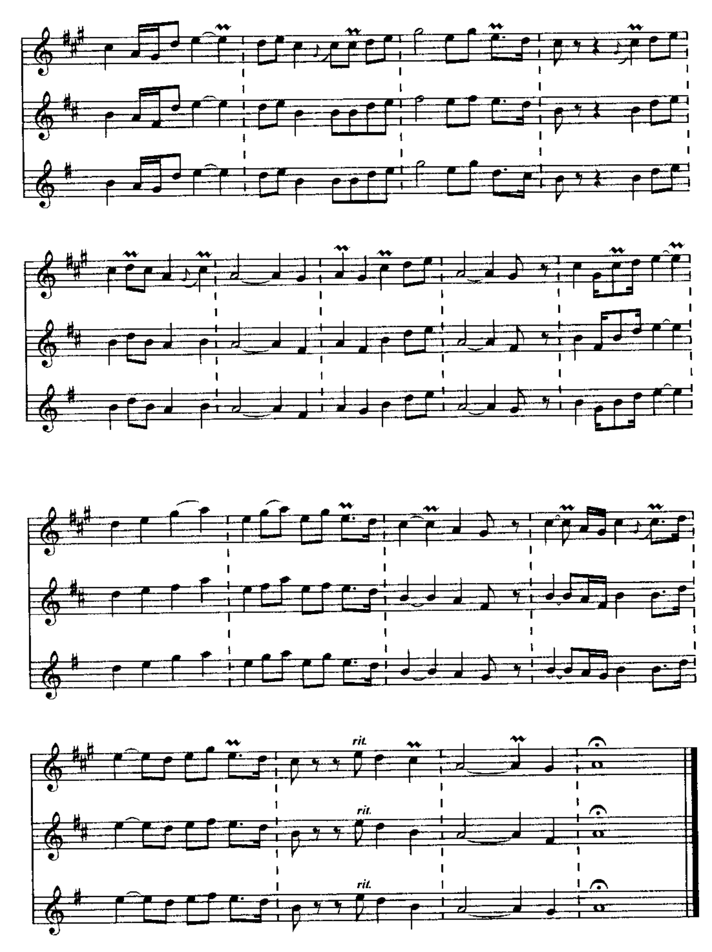






(《明达》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第 281 页。民俗艺能全集刊行会，1964 年，东京)

三、《齐空公》模式

《齐空公》也是路次乐中的一首。为路次乐的第 5 段，一般是在五节句和节日，接于一段之后演奏。笔者以为，曲名中的“公”是“工”之讹误，《齐空公》是《齐空工》，就是中国传统乐曲中常见的“以凡代工”。因此，“工”字就变“空”了。据此，笔者先按以上第（二）《颂王声》模式，对《齐空工》进行了“拟构体”的变化，得出（谱例 18）的第 2 行谱；然后按“齐空工”的本意作了“以凡代工”的处理，得出（谱例 18）的第 3 行谱。


谱例 18

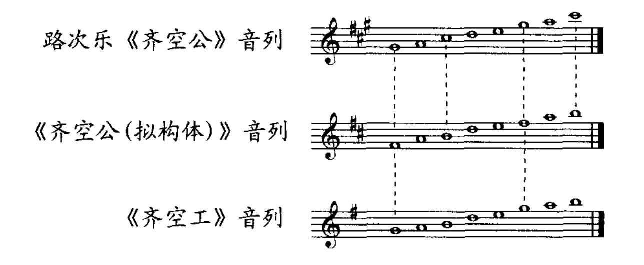




(《齐空公》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第290页。民俗艺能全集刊行会，1964年，东京)

如果以上复原能够成立的话，作为另一典型（“模式”），这里的变易，除了第（二）《颂王声》所用的变换筒音唱名、变换各孔穴音唱名、常用孔穴音的更替，以及由此所引起的音阶、旋法的变化之外，还提供了另一“齐空工”所特有的“以凡代工”，使其“工”音全都“空”了出来，实际上还产生了宫音系统变化，由“以凡代工”变成了“以清角为宫”。三者音列关系的变化情况如下。

谱例 19

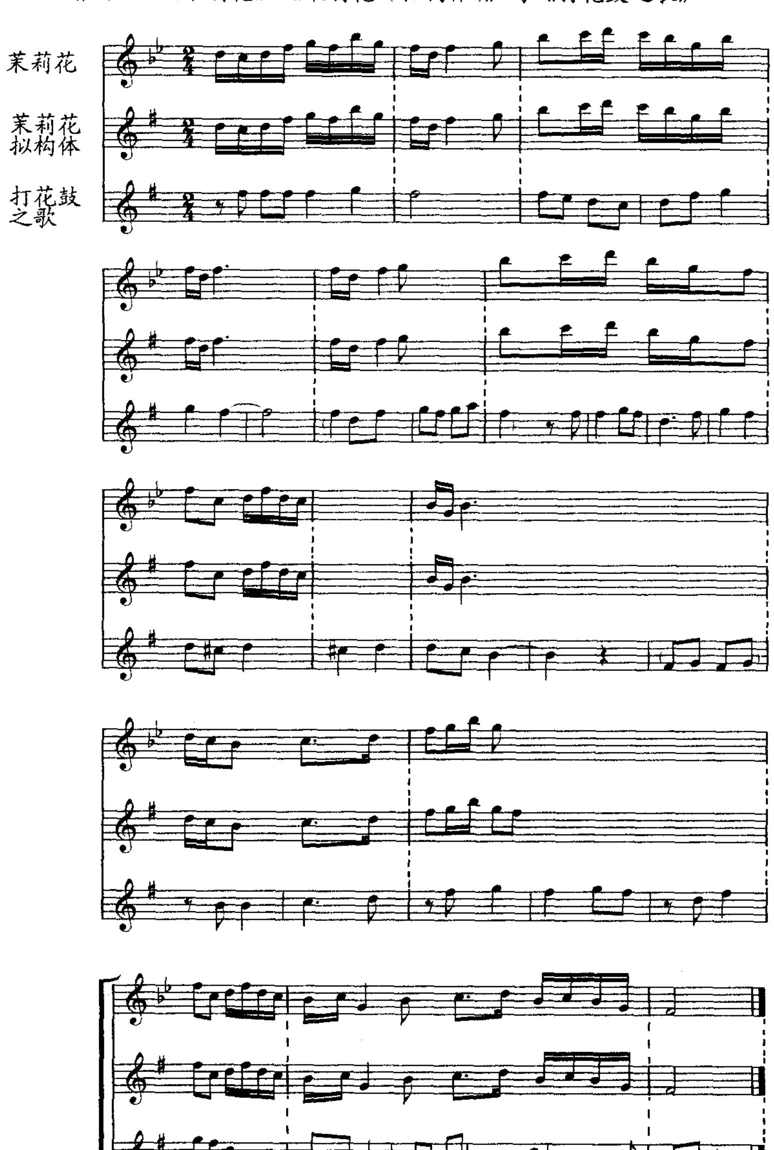


3 从三种“模式”寻其变易规律

一、三个阶段的假设及其变易

在上节对《打花鼓之歌》、《颂王声》、《齐空公》的考证复原中，基本上都是按“现型”→“拟构体”→“原型”来追溯的，反之，我们也可以假设“原型”→“拟构体”→“现型”的三个变易阶段。仍以《打花鼓之歌》为例，由《茉莉花》开始，经三弦定弦法、按指位置距离变化后，成为《茉莉花（拟构体）》，再经旋律简化、结构扩充压缩、旋律线状的个别改换，则成为伊集《打花鼓之歌》。

谱例20 《茉莉花》、《茉莉花（拟构体）》与《打花鼓之歌》



同样的，对《颂王声》、《齐空公》我们也可以作《柳青娘》→《柳青娘（拟构体）》→《颂王声》，《齐空工》→《齐空工（拟构体）》→《齐空公》的三阶段假设。

这些变易中的共同规律是：

1. 三弦定弦法与唢呐筒音唱名的改变是关键，随之而出现的按弦位置和常用孔穴音的变化，又引起乐曲音阶、旋法的变化。然而，这假设中的三个阶段，只是整个变化过程中无数次变易中的三个代表点，各阶段之间尚有无数次微小的量变，由其量变的积累，才能产生阶段性的某种质的改变。正如笔者在《琉球三线"一扬调子"考》中所指出的，"一扬调子"的多种游移性状态至今仍各自独立存在，由它所演奏出来的各种曲调当然亦同时存活。并体现了各种量变的累聚，由此而逐渐进入新的阶段。正是在这种新阶段中，体现了琉球人民的创造性的艺术劳动。[7]

2. 如果说，从假设的第一阶段到第二阶段是以三弦定弦法、唢呐筒音唱名的改变为主导的话，那么，从假设的第二阶段到第三阶段，则多从旋律的简繁不一、音乐结构的扩充缩减、音程的移位倒置等方面进行变化。

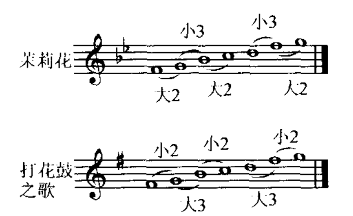
二、三种"模式"在音阶旋法变易方面的规律

如前所述，在第二节已经阐述过的三种"模式"代表了三种典型，在音阶旋法变易方面，可以归纳成三种格式：音程性质变换式、音程度数变换式、混合变换式。

1. 音程性质变换式

指的是类似由《茉莉花》到《打花鼓之歌》的变换，各相对应的音级之间，度数完全相同，都是3度、2度，只是由小3度变为大3度，由大2度变为小2度，产生了音程"大"、"小"性质的变化。如谱例21所示。

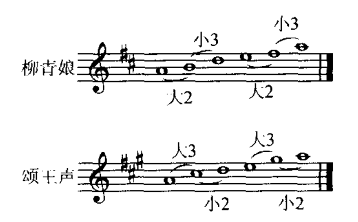
谱例 21



2. 音程度数变换式

指的是类似于由《柳青娘》到《颂王声》那样的变换，各相对应音级之间，性质（如大、小、增、减等）完全相同，只是音程的度数产生了变化，如：由大 2 度变为大 3 度，小 3 度变为小 2 度。如谱例 22 所示。

谱例 22



3. 混合变换式

指是类似于由《齐空工》到《齐空公》的变易，其中，既有音程性质的变换，如：上半部分的大 2 →小 2、小 3 →大 3 的变换，又有音程度数的变换，如下半部分的小 3 →小 2、大 2 →大 3 等。如谱例 23 所示

谱例 23

以上各模式、各种规律，集中到一点，就是冲绳人民在吸收中国曲调进行变易的过程中，最常用的变易是以琉球音阶、琉球旋法来改造中国式的五声音阶和五声性旋法，使之冲绳化，以适应冲绳人民的审美习惯和审美要求，从而创造了具有独特风格色彩的冲绳音乐文化。

(1) 山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第 340、341 页。民俗艺能全集刊行会，1959 年，东京。

(2) 同上，第 275 页。

(3) 山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第 321 页。民俗艺能全集刊行会，1959 年，东京。

(4) 王耀华《琉球、中国音乐比较论》第110—131页。那霸出版社，1987 年，那霸。

(5) 山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第 278 页。民俗艺能全集刊行会，1959 年，东京。

(6) 同上，第 276 页。

(7) 王耀华《琉球、中国音乐比较论》第 46—48 页。那霸出版社，1987 年，那霸。

(原载日本东洋音乐学会《东洋音乐研究》第 57 号，
1993 年 8 月，东京)

琉球御座乐
《纱窗外》旋律源流初探



1 琉球御座乐《纱窗外》

《纱窗外》作为琉球御座乐中的一首“唱曲”，根据笔者手头资料，可以确定年代的有四首，另有一首不能确定年代，还有一首是宫城荣昌氏在《江户朝贡史料中的艺能史料》(1)中提到，但笔者手头尚未掌握歌词。现分述如下：

1. 据《通航一览卷之十六·琉球国部十六》“来贡”(2)记载，明和元年（1764年）十一月二十五日琉球人“奉奏乐曲之名帖”中，有《纱窗外》曲名：“第四唱曲：天初晓（自注明曲），纱窗外（自注明曲），三弦：德村里之子，琵琶：神村里之子。(3)”并附歌词：

纱窗外

纱窗外，月影斜，映照梁上，那得睡着，寂然独

坐，想思想思道。

我来时，日暑风薰，既上京，霜雪相交，地异时殊，客心客心动。

又想起，这般此行，何幸是，多沐恩波，却及我身，荣光荣光好。

若在家，不为远劳，如何我等，沐恩沐恩多。[4]

2.《通航一览卷之十七·琉球国部十六》“来贡”[5]记载，宽政二年（1790 年）十二月五日“又琉国之音乐上听之时之乐贴并曲词”的“乐帖”中，有《纱窗外》曲名：“第五唱曲：纱窗外，春天景，洋琴：上间里之子，三弦：伊舍堂里之子，琵琶：小波津里之子，洞箫：渡庆次里之子[6]。”“曲词”中，有《纱窗外》歌词。

纱窗外

纱窗外，月影斜，映照梁上，那得睡着，寂然独坐，相思相思道。

我来时，日暑风薰，既上京，霜雪相交，地异时殊，客心客心动。

又想起，这般此行，何幸是，多沐恩波，却及我身，荣光荣光好。

若在家，不为远劳，如何我等，沐恩沐恩多，沐恩沐恩多[7]。

3.《通航一览卷之二十·琉球国部二十》“来贡”[8]记载，文化三年（1806 年）十一月二十七日，琉球人乐帖中，有《想乡歌》曲名，“第五唱曲：想乡歌，春佳景，洋琴：伊江里之子，三弦：玻名城里之子，琵琶：佐久真里之子，二弦：本部里之子[9]。”从此后所载《想乡歌》歌词看，无

论是歌词内容，或者是歌词格式，都与《纱窗外》相同，仅在某些遣词造句方面有所差异。《想乡歌》应当是《纱窗外》的异名同曲。曲名《纱窗外》是取歌词开头三个字而来的，《想乡歌》的名称则来源于歌词的内容是表现对家乡思念感情的。现将《想乡歌》的歌词抄录如下：

想乡歌

书窗外，月影斜，孤床的人不得合眼，寂然挑灯，独自独自道。

在琉球，风气暖和；到京都，霜雪相交；地异时殊，客心客心动。

思量起，父母年高；奉王命，敢畏劬劳；愿愿王事，不误不误辨（办）。



我乡国，隔断重洋，天家恩渥，海路海路海路静，海路海路静[10]。

另据《镰仓芳太郎笔记》[11]的《唐歌唐舞集》，“嘉庆十一年（1806）丙寅江户立读谷山王子”条，也有《想乡歌》，其歌词与《通航一览卷之二十·琉球国部二十》所载几乎完全相同。只是开头第1个字为“画”字；第8个字为“林”字，变为“孤林的人”，推测应当是“孤零的人”之异字。再据此推断，《通航一览卷之二十》的《想乡歌》中，相对应处“孤床的人”的“床”字，当是“林”字之误，实际上也应当是“孤零的人”。此后，在第二段结尾处：“容心容心动”，应当是“客心客心动”之误，第三段“秦王命敢畏劬劳”的“秦”字，当为“奉”字之误，“劝”字当为“勤”字之误。最后一段的结尾，为“海路海路静”，“海路”只有两遍，应当是较为准确的唱法。现将《唐歌唐舞集》“嘉庆十一年”的《想乡歌》歌词抄录如下：

想乡歌

画窗外，月影斜，孤林（零）的人不得合眼，寂然挑灯，独自独自道。

在琉球，风气暖和；到京都，霜雪相交；地异时殊，容（客）心容（客）心动。

思量起，父母年高；秦（奉）王命敢畏劬劳；愿愿王事，不误不误辨（办）。

我乡国，隔断重洋，天家恩渥，海路海路海路静，海路海路静[12]。

4.《镰仓芳太郎笔记》[13]的《唐歌唐舞集》，计划中的“咸丰六年（1856）丙辰江户立伊江王子屋富祖安庆名”条，有《想乡歌》的歌词。从歌词看，歌中主人公似乎是来到中国，在中国居住期间而思乡，因为歌中有“在琉球日暖风和，到中华（也）霜雪相交”、“望乡信（也）隔断海岛，一年只等贡船贡船到”等词句。现将该歌词抄录如下：

想乡歌

纱窗外（也）月影消，离国之人，不尽心焦，过海难难，那知（业）那（业）那知道。

在琉球日暖风和，到中华（也）霜雪相交，凄凄苦苦，颜衰颜衰老。

思量起（也），父母年高，本（奉）王命（也）敢畏劬劳，娇娇在家，无倚无倚靠。

望乡信（也）隔断海岛，一年只等贡船贡船到，一年只等，贡船贡船到[14]。

5.《甲子夜话续篇九十〈保辰琉聘录〉》之后，作为附录，有一琉球乐贴及其歌词，其中有《想乡歌》的曲目名

及歌词。据编者按语云：该乐谱“不知奏于何时，是否于宝永七年（1710）所记？并且此书的记录者也不详，疑是白石之徒所撰欤”[15]。然而，据宫城荣昌《江户朝贡史料中的艺能史料》[16]研究结果，在《琉球国来聘使日记》、《琉球来使记》、《琉球人来朝关系书类》、《琉球人大行列记》中，1710年琉球人演奏、演唱的曲目有：太平调（乐）、桃花源（乐）、不老仙（或：不世老）（乐）、杨香（明曲）、寿尊翁（清曲）、长生苑（乐）、芷兰香（乐）、寿星老（明曲）、正月（清曲）、三线歌等10首。惟独没有《想乡歌》。另，从该条记载之奏乐、唱曲顺序、演奏者和歌词看，均与《通航一览卷之二十·琉球国部二十》之记载相同，顺序为“第五唱曲：想乡歌，春佳景；”演奏者为：“洋琴：伊江里之子，三弦：玻名城里之子，琵琶：佐久真里之子，二弦：本部里之子。”歌词中，除了第一个字改为“画”字，每段结尾的叠字多了一叠（一遍），由“独自独自道”变为“独自独自独自道”之外，其余全部相同，并且所列其余曲目、顺序、演奏者、歌词都与《通航一览卷之二十》相同。因此，是否可以把这一附录的演奏年代作为文化三年（1806年）看待呢？



6．据宫城荣昌《江户朝贡史料中的艺能史料》研究，《琉球来使记》宝历二年（1752年）十二月十九日记载，“昨日（十二月十八日）琉球人江被仰付候音乐之次第，奉奏乐曲之名帖”中，有《纱窗外》曲目：“第四唱曲：千岁爷（明曲），纱窗外月（明曲），洞箫：立津里之子，三弦：幸地里之子，琵琶：东风平里之子，洋琴：摩文仁里之子[17]。”可惜未附《纱窗外月》之歌词。但从曲目名称看，应当是与《纱窗外》同曲，只是从第一句歌词“纱窗外月影斜”中多取了一个字作为曲名而已。

综上所述，琉球御座乐中，(1)《纱窗外》、《想乡歌》与《纱窗外月》是同一首有唱词、有旋律的“唱曲”；(2)该曲曾于宝历二年（1752年）、明和元年（1764年）、宽政二年（1790年）、

文化三年（1806年）、并预定于咸丰六年（1856年）的江户朝贡活动中演唱；（3）其伴奏乐器屡有变化，有三弦、琵琶（1764年），洋琴、三弦、琵琶、洞箫（1790年），洋琴、三弦、琵琶、二弦（1806年）等乐器组合形式，(4)该曲的唱词格式比较固定，基本句式及各句字数为：三、三（四）、四（三）、四、四、五。

2 中国传统音乐中与《纱窗外》相关的曲目

根据目前笔者所掌握的资料，在中国传统音乐中，与《纱窗外》相关的曲目有29个。现逐一简述如下。

一、福建省的《纱窗外》

在福建传统音乐中，与《纱窗外》相关的曲目有3个，分别在惠安北管、福建南音、闽剧之中。

1. 惠安北管中的《纱窗外》

惠安北管中的《纱窗外》见于《中国民族民间器乐曲集成》泉州分卷北管编写组编《惠安北管（乐种资料本）》第11、12页，并见于《中国民间歌曲集成·福建卷》第461页。1997年1月，冲绳县御座乐复原研究会调查组到惠安县考察时，也曾发现了与御座乐《纱窗外》同曲名的该曲。其歌词为："纱也纱窗外（哎哟），铁马响叮当（哎哟），姑娘问的是谁（依唷），隔壁娘（哎唷），移步忙把（来到）绣房进（哎唷），喜的喜的下，喜的喜的下。"从歌词格式看，惠安北管《纱窗外》的句式与字数为三（五）、五、六、五、七、五、五。与琉球御座乐《纱窗外》的歌词格式相比较，除了开头与结尾之外，其

余均不相同。并且在表现内容方面也有较大差别，惠安北管《纱窗外》带有情节性，叙述王大娘探病的故事，与琉球御座乐《纱窗外》抒发思乡情绪不同。

惠安北管《纱窗外》曲谱请参见《中国民族民间器乐曲集成·福建卷》上卷第367、368页。

2．福建南音中的《纱窗外》

福建南音中的《纱窗外》见于“指套”《自来生长》的第三阙。《纱窗外》是曲名，由唱词的头三个字而来。其滚门和曲牌名是[长滚·越护引]。福建南音《纱窗外》所表现的内容，与琉球御座乐《纱窗外》既有相通之处，也有相异之处。相通之处在于都是表现思念情绪，相异之处在于琉球御座乐《纱窗外》的思念是对家乡的思念，因此又名《想乡歌》；福建南音《纱窗外》的思念，是女子对离别之情人的思念，为之望眼欲穿，脸黄饥瘦，肝肠寸断。在歌词格式方面，二者有较大差异。如前所述，琉球御座乐《纱窗外》属多段反复体，单一段落的句式与字数为：三、三（四）、四（三）、四、四、五；福建南音《纱窗外》的唱词属上下句变化反复结构，各句式的变化幅度较大，句与句之间的差异也较大，其歌词如下：“纱窗外，月正光，我今思忆君，心越酸。记得当原初时，记得当原初时，我共伊人同枕又都同床。谁疑到今天，谁疑到今天，两人分开到向远。伊不是铁打心肠，想伊不是铁打心肝肠，伊肯学王魁负桂英，一去不返。害我只处映得目都成穿，我长冥那样清清，有谁人可借问。我今懒身起倒，要究冥日饿成枵饥失顿。我无意去梳妆，我为君你相思颜色瘦青黄。我今被君这样相思，相思到肠肝寸断，被君你这样相思到肠肝寸断。”如果在福建南音《纱窗外》的曲调中填入琉球御座乐《纱窗外》的歌词的话，那将是十分难以吻合，并且难于歌唱的。福建南音《纱窗外》曲谱请参见《琉球御座乐与中国音乐》第352-360页。

3．闽剧中的《纱窗外》

闽剧中的《纱窗外》，见于福州市文化局编《闽剧传统音乐汇编》第２００页。在曲名来源、歌词内容、句式、字数等方面都与琉球御座乐《纱窗外》有比较大的差异。在曲名来源方面，闽剧《纱窗外》是作为一种曲牌的名称，只表明该曲牌的一定的主旋律进行方向和结构框架；琉球御座乐《纱窗外》的曲名则来源于唱词中的头三个字。在歌词内容方面，闽剧《纱窗外》具有叙述性特点，是剧中人物的自我介绍，类似于琉球组舞中的“名乘”（人物上场的自报家门），而不同于御座乐所表现的思乡情绪。歌词的句式、字数方面，闽剧《纱窗外》为：七、五、七、五、八、六、六。如果要在闽剧《纱窗外》的旋律中填入琉球御座乐《纱窗外》歌词的话，那么，无论是歌词的感情，或者是各句式、字数、声韵平仄，都感到格格不入。

闽剧《纱窗外》曲谱请参见福州市文化局编《闽剧传统音乐汇编》第200、201页。

二、浙江省的《纱窗外》

在浙江省传统音乐中，与《纱窗外》相关的曲目有2个，分别是泰顺县、乐清县的民歌。

浙江省泰顺县的《纱窗外》曲谱，见于《中国民间歌曲集成·浙江卷》第４６５页。从曲名来源、歌词内容、句式结构等方面看，与琉球御座乐《纱窗外》有较大的相同点，甚至可以说基本相似。在曲名来源方面，都是取歌词的头三个字作为曲名。歌词的内容，都是表现离开家乡的出路人对家乡思念感情的。句式结构方面，都是三、四、三、四、四、五。其歌词为：“纱窗外，月出正高，出路人，好不心焦，心焦烦恼，谁呀谁知道。一别上，父母年老，二别下，兄弟同胞，三别妻子，年呀年又少。去时节，雪花飘飘，回时节，杨柳
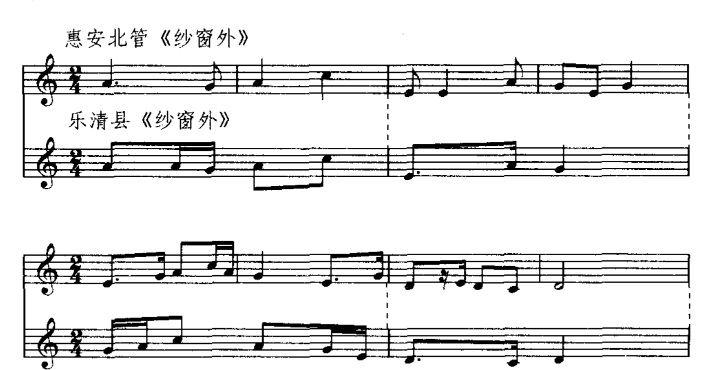
渺渺，桃花开了，梨呀梨花闹。望家乡，山高路遥，写书信，何人带得到，千思万想，金呀金鸡叫。叫店家，爬起烧茶汤，劝客官，何必心焦，山高路遥，飞呀飞不到。纱窗外，月出又月落，关老爷，月下看兵书，桃园结义，三呀三兄弟。”其曲谱请参见《中国民间歌曲集成·浙江卷》第465页。

浙江省乐清县的《纱窗外》曲谱，见于《中国民间歌曲集成·浙江卷》第391页。这是一首与福建省惠安县北管《纱窗外》属于同一类型的《纱窗外》，其曲名取自歌词的头三个字；也称《哈哈调》，这一名称的来源虽然在本曲中看不出来，但从后面的同一类型曲目看，应当与歌词中的衬词衬字“呀哈哈哈以哈以哈哈哈哈”（长崎明清乐《哈哈调》）相关。因此，为了与其它类型的《纱窗外》相区别，在本文此后的叙述中，称这一类型的《纱窗外》为《哈哈调》类型《纱窗外》。



乐清县《纱窗外》与惠安北管《纱窗外》，无论是在歌词内容方面，或者是句式结构方面，都基本相同。只是在旋律记谱方面，惠安北管《纱窗外》用扩充一倍时值的记谱法记录，因此，篇幅显得长了一倍，实际上如谱例所示其旋律骨干音和进行方向均基本一致。谱例1是惠安县北管《纱窗外》与乐清县《纱窗外》的比较对照谱。

谱例1



既然乐清县《纱窗外》与惠安北管《纱窗外》同属《哈哈调》类型，并且有诸多相似和相同，那么，惠安北管《纱窗外》所具有的与琉球御座乐《纱窗外》的异同点，也全部为乐清县《纱窗外》所具备。

乐清县《纱窗外》曲谱请参见《中国民间歌曲集成·浙江卷》第391页。

三、江苏省的《纱窗外》

江苏省传统音乐中，与《纱窗外》相关的曲目大约有8首。大致可以分三种类型来考察。

1.《哈哈调》类型的《纱窗外》

《哈哈调》类型的《纱窗外》在《中国民间歌曲集成·江苏卷》第852—854页中有三首，在《中国曲艺音乐集成·江苏卷》第859页中有一首。这四首《纱窗外》中，如果以张仲樵译谱的《纱窗调》为基础的话，那么，该曲是较为简单的形式，其歌词的句式、字数结构为三、四、五、八；其旋律音调较为简朴，节奏多四分音符、八分音符；但在歌唱结尾处出现的衬字衬词："哈哈咿哈咿哈哈"，却直接代表了这一类型的特征，正是由于这类衬字衬词的出现，所以才称之为"哈哈调"。其曲谱请参见《中国民间歌曲集成·江苏卷》第853页。

其余三首同类曲目可以看成是以上这一曲目的扩充和变化。其中，武进市的《纱窗外》较多地保留了译谱的原型，但在前8个小节中稍作加花润饰，使旋律更显流畅。后半部分作了一些扩充，由6小节变为7小节，同时，在结尾处将旋律音区提高，使情绪更显开朗。

宿迁市的《纱窗外》，在保持原型框架的基础上，作了如下变化：歌词结构方面，在原歌词的基础上增加了两个5字句，与此相关，旋律结构也扩充了4小节；另外，在旋律

进行方面，因为方言的不同，宿迁市属于北方方言区，音调也作了较大的改变，突出了#fa音及其与sol音连接的音调，大2度、小2度的连续进行与5度、4度跳进的相间出现，使音乐色彩富有变化。其曲谱请参见《中国民间歌曲集成·江苏卷》第853、854页。

南京市的《哈哈调》是曲艺音乐“南京白局”中的一个曲牌。南京白局，是一种由业余爱好者组成的歌唱班社，他们以自我娱乐为目的聚集在一起，由小型丝弦乐队作伴奏，而演唱各种旋律。《哈哈调》就是他们经常演唱的一首旋律。该曲从总体框架上看，与武进市的《纱窗外》比较接近，但在旋律进行方面更多细腻的装饰，而显得更为柔美华丽。其曲谱请参见《中国曲艺音乐集成·江苏卷》第859页。

2. 兴化茅山《纱窗外》和丹阳市《纱窗外》

之所以将这两首《纱窗外》归在同一类型，是由于它们在歌词内容和句式、字数结构方面，共同的都与琉球御座乐《纱窗外》基本相同。在歌词内容方面，都是表现出门人对家乡的思念感情。句式、字数结构都是：三、三（五）、四、四、四、五、五。从旋律方面看，兴化茅山与丹阳市《纱窗外》，前半部分的8小节旋律基本相似，后半部分有较大差别，兴化茅山《纱窗外》的后半部分旋律，更突出了江淮方言区民歌旋律进行中经常出现的sol-la-do-re及re-mi-do-do-re音型；丹阳市《纱窗外》后半部分旋律，则突出了吴方言区民歌旋律进行中经常出现的以级进回绕为特征的旋律音型，显得更为深情。其曲谱请参见华东文化局艺术事业管理处编《苏北民间歌曲集》第58页、《中国民间歌曲集成·江苏卷》第1123页。

3. 如东县《纱窗外月儿缺》与如皋市《纱窗外边月清清》

这是两首与琉球御座乐《纱窗外》距离较远的关系曲目。

虽然这两首曲目的头一句歌词与琉球御座乐《纱窗外》的头一句歌词比较接近，如："纱窗外，月清清"（ 如皋市），"纱窗外，月儿缺"（如东县），"纱窗外，月影斜"（琉球）等，但是后面的句式、字数差异较大，如：如东县《纱窗外月儿缺》句式、字数为三、三、九、六；如皋市《纱窗外边月清清》为三、三、十二、七、七、三。并且在歌词内容方面也有较大差异。如东县《纱窗外月儿缺》叙述的是赵五娘与蔡伯喈的故事，如皋市《纱窗外边月清清》歌唱的是民间生活小故事，都与琉球《纱窗外》所表现的思乡感情不同。所以，在追寻琉球御座乐《纱窗外》源流的时候，这两首曲目可以属于远关系曲目。这两首曲谱请参见《中国民间歌曲集成·江苏卷》第1024、1025页和第786页。

四、北京市的《纱窗外》与河北省三河县的《纱窗外》

这是两首属于《哈哈调》类型的《纱窗外》。它们的歌词内容、句式、字数结构以及旋律的大致框架，都与前曾述及的张仲樵译谱的《纱窗外》基本类似。只是北京市（北京小曲）的《纱窗外》，在旋律进行方面，为与语言音调相吻合，而加了一些装饰音或附点音符，如"外"、"问"、"一"、"谁"、"娘"字等。河北省三河县的"纱窗外"又可看成是北京《纱窗外》扩充一倍的记谱，最后还加上了一个以羽（la）音为落音的小结尾。谱例2是这两首曲谱的部分比较对照。

谱例 2

北京市《纱窗外》

河北省三河县《纱窗外》



北京市的《纱窗外》与河北省三河县《纱窗外》曲谱，请参见《中国曲艺音乐集成·北京卷》第 1573 页、河北省文化局音乐工作组编《河北民间歌曲选集》第 48 页。

以上是按照琉球进贡使、谢恩使来中国，从福建到北京，自南而北的进京路程顺序，叙述了沿途各省传统音乐的《纱

窗外》情况。

此外，在日本长崎明清乐、中国湖北省、四川省、陕西省，都有与《纱窗外》相关的曲目。现继续介绍如下：

五、长崎明清乐中的《纱窗》、《哈哈调》

长崎明清乐，是明代末期由魏双侯从中国传到日本长崎的一种音乐。笔者从聚奎堂书院于1884年刊行的《洋峨乐谱》中，查寻到两首与琉球御座乐《纱窗外》相关的曲目。

一是该书第7页的《纱窗》。其名称虽然相同，但从其歌词内容、句式、字数、风格特征看，与琉球御座乐《纱窗外》的距离都比较远。歌词内容虽也是表现思乡情绪，但是，这是一种比较含蓄内在、温文尔雅的思念情绪的隐喻。句式字数为：七、七、七、七，与琉球御座乐《纱窗外》的句式字数大相庭径。风格特征属于古典诗词的范畴，用词造句讲求格律，文学性更强，而与琉球御座乐《纱窗外》那种明白如话、直抒胸臆的民间歌曲风格有较大差异。笔者译谱的长崎明清乐《纱窗》请参见《琉球御座乐与中国音乐》第374页。

一是该书第11页的《哈哈调》。从其歌词内容、句式、字数、旋律看，与张仲樵译谱的《纱窗外》基本相同。首先，在歌词内容和句式字数方面，几乎完全相同，只是在第三句，长崎明清乐为“姐儿闻声睡”，张译谱是“姐儿问声谁”，从前后意思的连贯性看，当以张译谱为准；此后，长崎明清乐是“轻移细步到高楼上”，张译谱为“轻移俏步把楼上”，有细微差别，但可并存。旋律方面，两谱基本相同，主要差异在于：第2、6小节的第2拍，张译谱是sol音，长崎明清乐是mi音；后半部分，张译谱是6小节，长崎明清乐谱是8小节，并且有活动音区的高低之别。但从总体看，两谱基本相同。在此，值得注意的是这两首乐谱都是19世纪留存下

来的，其中，据《中国民间歌曲集成·江苏卷》第853页记载，张译谱乃“依据清·道光元年（1821）贮香主人辑《小慧集》卷12第38页箫卿主人小调谱第1首译抄。”由此看，该谱乃1821年的留存。长崎明清乐的《洋峨乐谱》是由日本聚奎堂书院于明治十七年（1884年）七月刊行的乐谱，是1884年的留存。因此，从这两首乐谱也可看出《哈哈调》类型《纱窗外》于19世纪在中日两国流传的某一侧面。长崎明清乐《哈哈调》乐谱请参见《琉球御座乐与中国音乐》第375页。

六、四川泸州《纱窗外》

四川泸州《纱窗外》曲谱见于《中国曲艺音乐集成·四川卷》第320、321页。属于《哈哈调》类型。其歌词的句式、字数结构和旋律进行的基本形式，与前曾分析过的道光元年（1821年）谱相似。变化有二：一是全曲唱词不以“纱窗外”作为开头，而是以“一更鼓儿咚”的“五更鼓”形式出现；二是后半部分“慌忙几步烟茶奉”，以变化反复的形式而重复一遍，使旋律结构得以扩充。但从总体看，该谱仍保持着《哈哈调》类型的基本特征。

四川泸州《纱窗外》曲谱请参见《中国曲艺音乐集成·四川卷》第320、321页。

七、湖北省黄陂县《纱窗外》

见于《中国民间歌曲集成·湖北卷》第227、228页的湖北省黄陂县《纱窗外》，是一首配合着竹马灯舞蹈而歌唱的灯歌。其歌词的句式、字数与琉球御座乐《纱窗外》基本相同，为三、三、三、四、四、五。但其歌词内容和旋律所表达的情绪，与琉球御座乐《纱窗外》迥然相异，表现的是元宵灯节，锣鼓喧天，舞竹马时，人们内心的欢乐情

绪，而不同于琉球《纱窗外》所表现的思乡情绪。

湖北省黄陂县《纱窗外》请参见《中国民间歌曲集成·湖北卷》第227、228页。

八、陕西省的《纱窗外》

陕西省的《纱窗外》关系曲目有两个类别，一是榆林小曲中的《纱窗外》，二是陕西曲子中的《纱窗外》。

1. 榆林小曲中的《纱窗外》

见于《中国曲艺音乐集成·陕西卷》第718—721页的榆林小曲《纱窗外》有两首。从旋律结构看，两首都属《哈哈调》类型，只是它们的前半部分都作了一次重复，由8小节变为16小节，在《纱窗外（一）》中，以16小节记谱，《纱窗外（二）》中，以8小节的反复号记谱；后半部分则由原来的6小节扩充为11小节。但是全曲的骨干音保持着《哈哈调》类型的旋律骨干。另在表现内容方面，《纱窗外（一）》以问答形式叙述了一个故事情节：一位年轻姑娘害了相思病，既不要大夫，又不要小师婆、秃喇嘛，既不怕爹娘，又不怕哥嫂、兄弟姐妹、院邻，只希望王干妈成全她和王侯公子的婚姻大事。这与榆林小曲这一说唱曲种擅长于叙事的特点相吻合。同时，在歌唱的旋律中也出现了许多与语言音调结合的大跳进行，使之具有一定的说唱性特点。

曲谱请参见《中国曲艺音乐集成·陕西卷》第718-721页。

2. 陕西曲子中的《纱窗外》

见于《中国曲艺音乐集成·陕西卷》第259—264页的陕西曲子《纱窗外》。包括《硬音纱窗》1首、《软音纱窗》4首、《哭纱窗》3首。实际上，《软音纱窗》与《哭纱窗》属于同一类别，因此，以上8首曲目可以分为两类，即：硬音1首，软音7首。
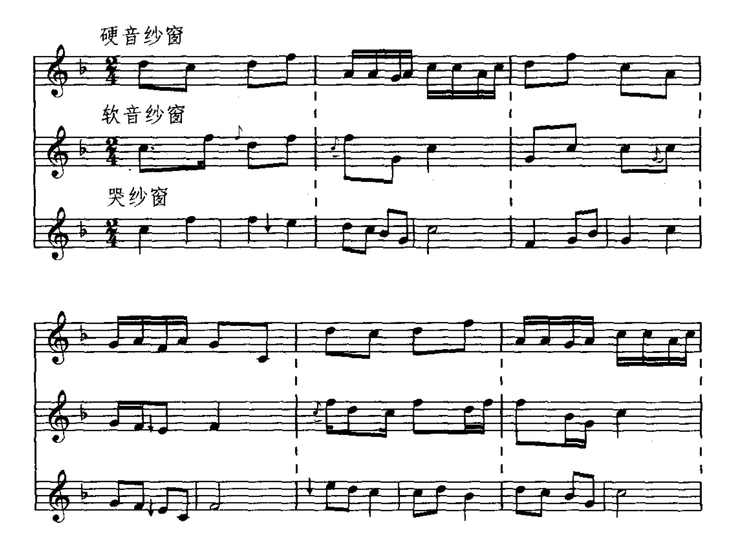
这也是陕西曲子的一般变化规律。硬音类主要用无半音五声音价：sol、la、do、re、mi、si、fa只作经过音、
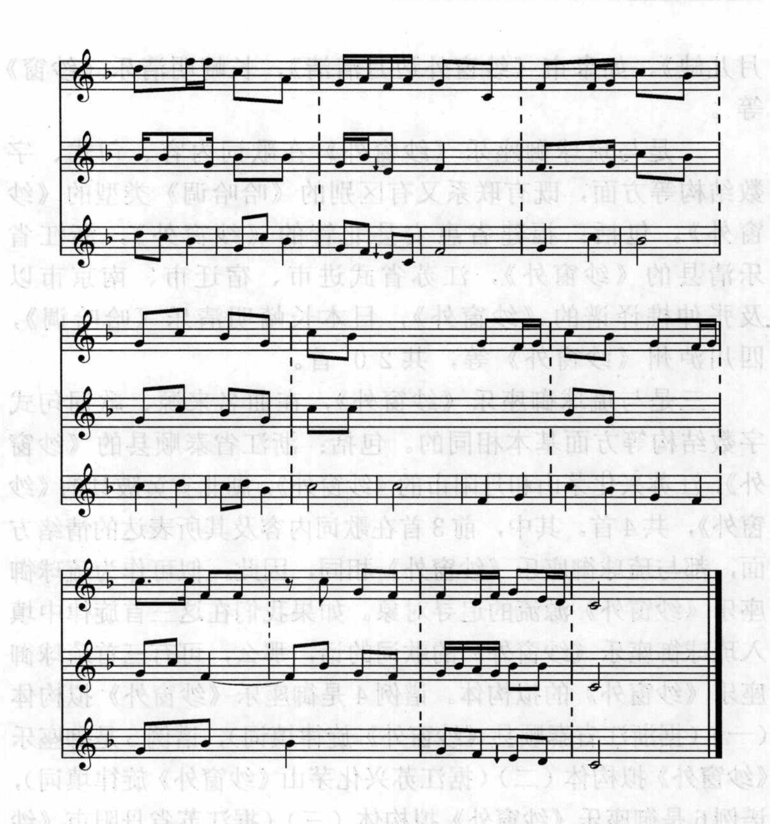
辅助音，并且基本上用原位音，情绪较为明亮、欢快、刚劲；软音类以sol、↓si、do、re、fa为骨干音，la、mi处于次要地位，情绪较为委婉、悲愤、激越。

在陕西曲子的《纱窗外》关系曲目中，如果以《硬音纱窗》作为原型的话，能够比较清楚地看出它与《哈哈调》类型《纱窗外》的血缘关系。在唱词内容方面，都是表现听见敲门声，赶紧把门开的内容。唱词句式、字数结构也比较一致，为五、五、五、五、十（三三四）、五。旋律中，前8小节基本相同，后半部分稍作扩充，由6小节变为8小节。曲谱请参见《中国曲艺音乐集成·陕西卷》第259页。

《软音纱窗》与《硬音纱窗》的主要区别在于强调si、fa两音，以sol、↓si、do、re、fa为主；另外，在前半部分歌唱旋律的第4、8小节，以do音代替re音作乐句落音。《哭纱窗》则可以看成是《软音纱窗》扩充一倍的记谱。谱例3是它们之间的比较对照谱。

谱例3





3 琉球御座乐《纱窗外》旋律考源

综本文第二部分之所述，从笔者手头所掌握的29首中国传统音乐和由中国传至日本长崎的明清乐中的《纱窗外》看，大致可以分为如下三种类型。
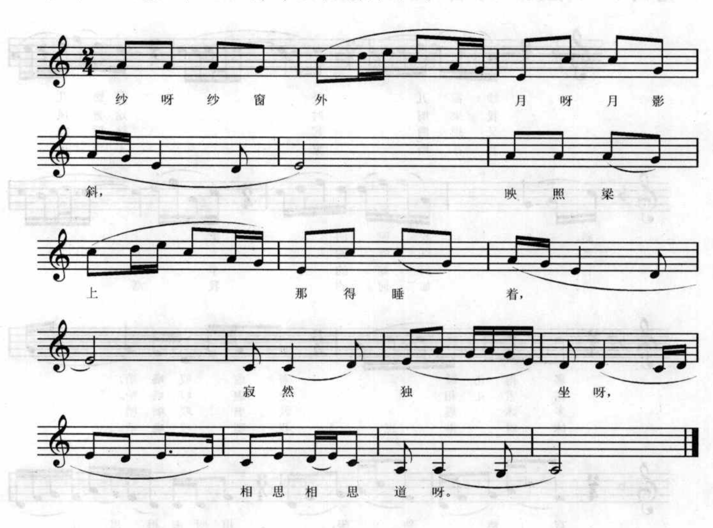
一是与琉球御座乐《纱窗外》在歌词内容、句式、字数结构、表达情绪等方面有较大差异，找不出直接联系的。如：福建南音中的《纱窗外》、闽剧《纱窗外》，江苏省如东县《纱窗外

月儿缺》、如皋市《纱窗外边月清清》，长崎明清乐《纱窗》等。
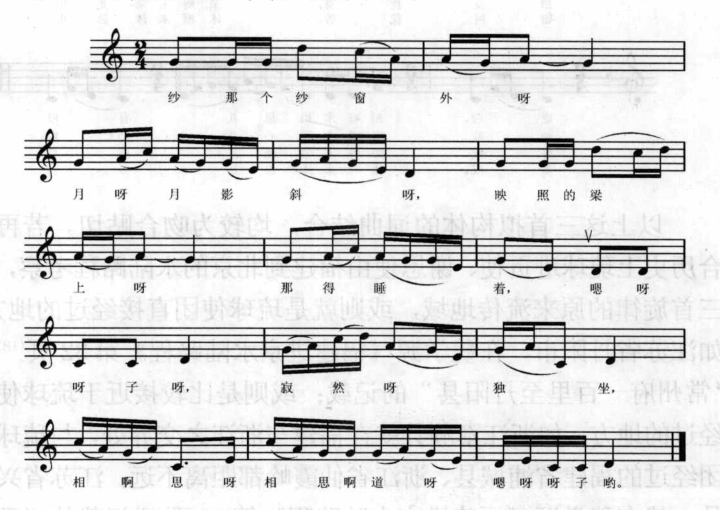
二是与琉球御座乐《纱窗外》在歌词内容、句式、字数结构等方面，既有联系又有区别的《哈哈调》类型的《纱窗外》。包括：福建省惠安县北管的《纱窗外》，浙江省乐清县的《纱窗外》，江苏省武进市、宿迁市、南京市以及张仲樵译谱的《纱窗外》，日本长崎明清乐《哈哈调》，四川泸州《纱窗外》等，共20首。

三是与琉球御座乐《纱窗外》，在曲名来源、歌词句式字数结构等方面基本相同的。包括：浙江省泰顺县的《纱窗外》，江苏兴化茅山和丹阳市的《纱窗外》，湖北省黄陂县的《纱窗外》，共4首。其中，前3首在歌词内容及其所表达的情绪方面，都与琉球御座乐《纱窗外》相同，因此，似可作为琉球御座乐《纱窗外》源流的追寻对象。如果我们在这三首旋律中填入琉球御座乐《纱窗外》的歌词的话，那么，可有三首琉球御座乐《纱窗外》的拟构体。谱例4是御座乐《纱窗外》拟构体（一）（据浙江省泰顺县《纱窗外》旋律填词），谱例5是御座乐《纱窗外》拟构体（二）（据江苏兴化茅山《纱窗外》旋律填词），谱例6是御座乐《纱窗外》拟构体（三）（据江苏省丹阳市《纱窗外》旋律填词）。

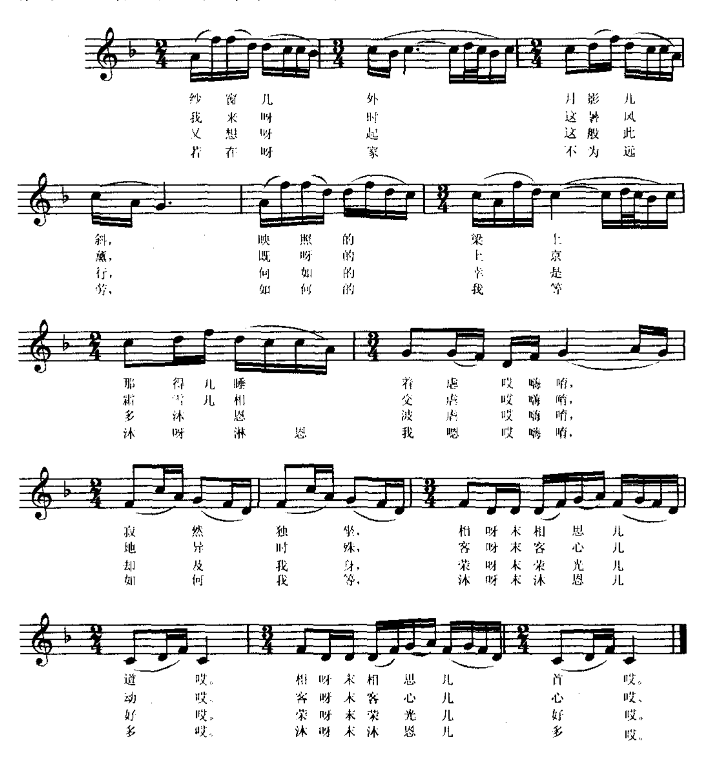
谱例 4　御座乐《纱窗外》拟构体(一)



谱例 5　御座乐《纱窗外》拟构体(二)



谱例 6　御座乐《纱窗外》拟构体(三)



以上这三首拟构体的词曲结合，均较为吻合贴切。若再结合历史上琉球进贡使、谢恩使由福建到北京的水陆路程考察，这三首旋律的原来流传地域，或则就是琉球使团直接经过的地方，如江苏省丹阳市，在魏学源《福建进京水陆路程》第 32 页[18]有“常州府一百里至丹阳县”的记载；或则是比较接近于琉球使团经过的地方，如浙江泰顺县就在福建与浙江之交界处，与琉球使团经过的福建省浦城县、浙江省仙霞岭都距离不远；江苏省兴化县，就在魏学源《福建进京水陆路程》第 36 页[19]记载的“邵阳驿一百二十里至界首”的邵阳、界首之东不远处。琉球使团

及其成员或者其他琉球人，在进京或返程路上聆听、学唱这些《纱窗外》歌曲的可能性是存在的。因此，在尚未有其它证据来否定这三首旋律与琉球御座乐《纱窗外》的亲缘关系，并且一时无法断定其中哪一首的亲缘关系更为密切时，暂且将这3首拟构体一同并列，作为琉球御座乐《纱窗外》源流进一步考证的参考。

---

(1) 宫城荣昌《江户朝贡史料中的艺能资料》法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第3辑第33页。法政大学出版局，1976年。

(2) (5) (8) 国立公文书馆藏《通航一览》，内阁文库和文35381号。

(3) (4) 同上，“卷之十六 · 琉球国部十六”。

(6) 同(2)，“卷之十七 · 琉球国部十六”。

(7) 同(2)，“卷之十七 · 琉球国部十六”。

(9) (10) 同(2)，“卷之二十 · 琉球国部二十”。

(11) (13) 冲绳县立艺术大学图书馆藏《镰仓芳太郎资料 · 仓芳太郎笔记》。

(12) 同(11)，第543页。

(14) 同(11)，第549页。

(15)《甲子夜话续篇卷之九十》第31页。平凡社，1977年，东京。

(16) 法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第3辑第1－60页。法政大学出版局，1976年，东京。

(17) 同(16)，第33页。

(18) (19) 中国福建省 · 琉球列岛交涉史研究调查委员会《中国福建省 · 琉球列岛交涉史研究》转载魏学源《福建进京水陆路程》。日本第一书房，1995年，东京。

(原载《御座乐II》第58—80页，
日本冲绳县文化环境部文化国际局，2001年3月)

从琉球御座乐对中国音乐的受容看音乐文化传播中的“不变”与“变”

在音乐文化的传播过程中，如果按照对被传播音乐本体之继承保存状况看的话，可以分为“原样传播”和“变体传播”两大类型。与此相对应的，如果按照被传播的音乐本体在传播地的接纳、受容情况看的话，也可以分为“原样受容”和“变化受容”两种类型。若依上述两种类型来进行划分，那么，琉球御座乐对中国音乐的受容，应属“原样受容”。在这种“原样受容”中，到底在哪些方面“不变”，哪些方面“变”，变与不变的关系如何？其原因何在？这些是本文试图探究的问题。

1 琉球御座乐对中国音乐受容的“不变”

琉球御座乐对中国音乐受容过程中，力求在以下几个方面保持原样。

一、歌词

由于御座乐在1879年废藩置县以来就没有演奏了，所以，在现实中已经失传。但正如在以略章所多次指出过的，在江户朝贡的记录中，还留下了不少歌词。根据笔者对其中多首"唱曲"歌词的研究，除了一首《福寿歌》(又名《太平歌》、《福寿颂》、《明良时》、《熙朝治》、《圣寿颂》、《颂圣寿》)是仿照中国的词体而创作之外，其余如《四大景》、《一年才过》、《天初晓》、《清江引》、《急三枪》、《纱窗外》、《闹元宵》、《一更里》、《相思病》等"唱曲"的歌词，都可以找出中国的原型。如：与御座乐《四大景》相同的歌词，分别存在于福建闽剧、惠安北管之中，并且见于清代颜自德辑录的《霓裳续谱》。御座乐《一年才过》(《四时莲花落》)的歌词与昆曲传统曲牌《莲花落》完全相同。御座乐《纱窗外》、《闹元宵》、《一更里》的唱词，分别可以从浙江泰顺县的《纱窗外》、河南省淮滨县《闹元宵》、清代华广生编辑的《白雪遗音》中的《叹五更》找到原型。

二、曲调

由于琉球御座乐自1879年以来伴随着琉球王朝的结束而失传，所以，目前只留下部分歌词，而无曲调遗存。但在复原研究过程中，也可以追寻到某些曲目的曲调原型。如：《四大景》、《一年才过》、《纱窗外》、《闹元宵》、《一更里》等，如果在相关旋律中填入御座乐的相应歌词的话，唱起来是颇为贴切、顺口的，这至少可以说明，在御座乐形成的当初，应当是原样地吸收了中国的曲调来进行歌唱的。

三、乐器

根据笔者在日本本土和冲绳县考察的所见所闻，琉球御座

乐所使用的乐器与中国相关乐器几乎完全相同。

1987年4月14、21日，笔者与高良仓吉先生、松本隆先生一同考察了冲绳县立博物馆从岛根县借来的津和野旧藩家所藏的琉球王朝时代的乐器，全部有12种18件，计：横笛1、拍板1、唢呐1、七弦琴1、月琴5、扬琴2、八角琴1、琵琶1、京胡2、壳子弦1、二弦1、琉球三线1。据笔者比较对照，除琉球三线之外，其余乐器均与中国乐器完全相同。

1994年9月20日，笔者与御座乐复原研究会的比嘉悦子先生、金城厚先生等，一同到水户市德川博物馆参观了平成6年秋季特别展《琉球王朝之神秘》。其中的乐器有：月琴、琵琶、四线、三弦、二弦、胡琴、小铜锣、鼓、铜锣、洋琴、提筝、锣子、韵锣、插板、檀板、钹子、唢呐、笛、洞箫、十二律等。据笔者的对照考察，琵琶与福建南音琵琶相近；三弦有中国小三弦一把，琉球三弦两把；月琴与中国的阮相近；四弦与中国清代宫廷乐器的月琴相同；二弦与福建南音的二弦相同；胡琴为中国的四弦胡琴；洋琴即中国的扬琴；提筝与福建莆田的枕头琴，陈旸《乐书》中的轧筝相同；十二律与清代《律吕正义后编》的排箫相近。



由此可见，在御座乐形成过程中传到琉球王朝、并由琉球王朝传至日本本土的中国乐器，都保存着原来的面貌而没有发生变化。

四、乐队组成

琉球御座乐的乐队组成大致可分两大类型：一是“乐”（器乐演奏）的乐队，二是“唱曲”（声乐歌唱）的乐队。

琉球御座乐“乐”的乐队组成，虽然按不同时期有4人、5人、或7人的组成形式，但是，均以唢呐、横笛、筚篥为主奏乐器，配以打击乐器，这与中国的鼓吹乐、吹打乐的乐队组成相同。

御座乐“唱曲”的乐队组成，有2人编制和4人编制的两种。其中，4人编制的有如下7种形式：

①长线、琵琶、三金、三板（1784年）
②洞箫、三弦、琵琶、洋琴（1784年、1790年）
③洞箫、二线、三线、四线（1764年、1790年、1796年、1832年）
④洋琴、三弦、琵琶、胡琴（1764年、1796年、1832年）
⑤提筝、三弦、月琴、胡琴（1764年、1790年、1796年、1806年、1832年）
⑥洋琴、三弦、琵琶、二弦（1806年）
⑦胡琴、三弦、四弦、洞箫（1806年）

以上这些乐器编制的源流，似乎可以从两个系统进行考察。一是与福建南音“上四管”的乐器编制比较接近。所谓“上四管”，指的是用琵琶、三弦、二弦、洞箫来演奏，歌唱者则手执拍板击节。前述4人编制中的②、③、⑥，分别包括“洞箫、三弦、琵琶”，“洞箫、二弦、三弦”，“三弦、琵琶、二弦”，而与福建南音“上四管”的乐器编制形式有密切的关联。

另一系统是与流传于福建省莆田、仙游一带的十音、文十音相接近的乐器编制。前述4人编制中，④有与莆仙十音的四胡相似的胡琴，⑤有与莆田文十音枕头琴相同的提筝，当与莆田、仙游的民间乐队的乐器编制有一定关联。

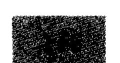
以上这些情况都说明，琉球御座乐在对中国音乐进行受容时，是尽量保持其原来面貌而力求“不变”的。

2 琉球御座乐对中国音乐受容的"变"

然而，琉球人在接受中国音乐的同时，也在自觉或不自觉地对它进行变化、改造。

一、歌词

御座乐"唱词"歌词中，经常出现的变化就是用同一曲调填上不同内容的歌词，因此，往往出现同一曲调有多种歌词、多种曲名的情况，并且引起歌词句式结构的某些变化。比如：《福寿歌》一曲，被填上不同内容的歌词后，分别称为《福寿颂》、《明良时》、《熙朝治》、《圣寿颂》、《颂圣寿》，并且在歌词的句式结构方面也发生了变化。它们的歌词句式结构如下：



福寿歌 十（三三四）、十（三三四）、五、五、五、三、七
福寿颂 十（三三四）、十（三三四）、五、四、七、二、七
明良时 十（三三四）、十（三三四）、五、四、六、四、七
熙朝治 十（三三四）、十一（七、四）、七、七、六、二、六
圣寿颂 十（三三四）、十（三三四）、五、四、七、二、六
颂圣寿 十（三三四）、十（三三四）、七、七、六、二、六

二、曲调

由于自1879年废藩置县以来，御座乐伴随着琉球王朝的消亡而失传，所以，对它的曲调在接受中国音乐影响的同时，如何进行变容的具体状况不甚明瞭。但是，从其它一些曲调在琉球的变容情况，似可观其一斑。如：《打花鼓之歌》，乍一看，完全是用琉球风格的琉球音阶来结构而成的曲调，但

是，如果将该曲调所用的si、do、mi定弦法，用相同的指法、不同的音程来演奏的话，就变成完全是中国风格的徵调式音阶的曲调了。如果再将这一曲调与中国民歌《茉莉花》的曲调进行对照的话，骨干音基本相同，仅在于比《茉莉花》显得简素、朴直。由此可以推测，由中国《茉莉花》到琉球《打花鼓之歌》，其曲调经历了由《茉莉花》较为华丽、婉转的原型到较为简素、朴直的变体，再到完全琉球风格的用琉球音阶结构而成的《打花鼓之歌》的变化过程。琉球御座乐对中国曲调的受容，虽未达到完全琉球化的程度，但至少也有由繁到简、逐渐减少加花装饰的变化。

三、乐队组成

如前所述，御座乐的乐队中，“乐”的乐器编制与中国鼓吹乐、吹打乐相近，“唱曲”的乐器编制与福建南音、莆仙十音相关联。但毕竟不完全相同。即使是与福建南音有紧密关联的②③⑥编制中，也至少有一件乐器不相同。如：

福建南音	琵琶、三弦、二弦、洞箫
②	琵琶、三弦、洋琴、洞箫
③	四线、三弦、二弦、洞箫
⑥	琵琶、三弦、二弦、洋琴

四、演奏姿势与服装

关于琉球御座乐的演奏姿势，冲绳县立博物馆所藏《琉球人座乐并舞蹈之图》是一个宝贵的史料。该画卷描绘了832年尚育王谢恩使一行在芝白金的岛津府邸奏乐舞蹈的10个场面。从该画卷看，所使用的乐器的形状与中国乐器完全相同，但在演奏姿势方面，有两点值得引起注意，一是演奏

者都是用日本式的“正座”姿势，即：用双膝挺直跪在蹋蹋米上作“正座”姿势来演奏乐器。这种正座的姿势，与中国坐在椅子上来进行演奏的姿势是不相同的。二是在服装方面，虽然在努力模仿中国的服装，但是，该服装与当时的清代服装不同，头上没留长辫子，身上的衣服没有马蹄袖，这应当是根据当时琉球人的审美观和物质条件进行变化制作的琉球风格的明代服装的变体。

3 从琉球御座乐对中国音乐的受容看音乐文化传播中的“不变”与“变”

综上所述，我们可以看出，琉球御座乐对中国音乐的受容，无论是“乐”，或者是“唱曲”，全体演奏者、演唱者都在尽自己的努力，希望按本来的样式来再现中国的乐曲和歌曲。并且为此付出了相当大的劳力、精力和物力，如：为了学习中国的音乐而向中国派遣留学生等。但是，在音乐实践中，经常自觉或不自觉地对中国音乐进行变化。

因此，我们是否可以得出如下结论，即：在音乐文化的传播和受容中，虽然有原样传播、原样受容和变体传播、变体受容这两种类型，但是，即使在原样传播、原样受容的过程中，受容者也必然会按照自己的感受对受容对象进行改造变化。所以，我们可以说，“变”是绝对的，“不变”是相对的。所谓的“原样传播”、“原样受容”，只是变化的程度尚未达到质的变化而已。

并且，无论是“不变”与“变”，都有其历史、社

会、文化原因。琉球御座乐对中国音乐受容中的“不变”原因，在于御座乐形成过程中，为了外交上的方便而接受中国音乐；出于对宗主国的尊崇，原来的音乐被认为是王国装饰的必需，被作为王权象征而内在化，有意识地避免变化和改造；御座乐形成后，为满足萨摩藩统治者“夸示统治异国”的需要，又尽量保持中国风格。“变”的原因，主要在于琉球人在长期历史发展、艺术实践中所形成的审美观，而经常情不自禁地用自己的审美观和习惯性的音乐语汇来改造外来音乐，使之与自己的审美需求相适应。

（原载《琉球御座乐与中国音乐》第97—110页，
人民教育出版社，2003年9月）

东方部分古典音乐的类型化旋律

为教学需要，笔者在近几年来对某些国家的传统音乐有了初步接触。其间，感受到在东方部分古典音乐中，存在着一些共同的旋律现象，即：常用某些特性旋律音调作为基础进行变奏。这种特性旋律及其变奏，在中国称作声腔、曲牌、主腔、腔韵，在日本称为型，在印度称为拉格，伊朗称为达斯特加赫，土耳其和阿拉伯各国称为马卡姆。本文拟对这些旋律现象作一初步探讨，以图引起同好的共同兴趣，将这一研究逐渐引向深入。

1　东方部分古典音乐的类型化旋律述略

一、中国：福建南音中的腔韵

在中国，类型化旋律普遍存在于戏曲、曲艺、民歌、器乐之中，诸如：昆曲的主腔，京剧的西皮、二黄两大声腔，

民歌、器乐的“调族”、“调类”等。本文试以福建南音中的腔韵为例，略作介绍。

腔韵，在福建南音中，指的是乐曲中最具代表性、最为典型，因而也是最有特性的旋律音调。它们在曲调的反复循环中，往往在一定的结构地位中保持不变或基本不变。

按其类型化范围的宽、窄，有滚门性腔韵、曲牌性腔韵和曲目性腔韵。

滚门，在福建南音中含有曲牌体系的意义。各种不同的滚门，如[倍工]、[中滚]、[二调]、[锦板]等，均代表着一定的管门（音列、调高）、撩拍（板眼）、节奏、调式和旋法特点。因此，滚门性腔韵就成为同一曲牌体系内部各曲牌之间所共有的贯穿性音调，并使曲牌与曲牌之间保持着紧密的联系。

同一滚门中，或因唱词格式的差异，或因唱词内容的不同，在总的共同点基础上，作不同的独具特性的音乐处理，并且这种处理已有比较稳定的形式而具一定的曲牌名称，这一曲牌所特有的典型性音调，便称之为曲牌性腔韵。

如：作为[倍工]这一滚门所共有的腔韵是：

谱例1　杯酒劝君

马香缎演唱
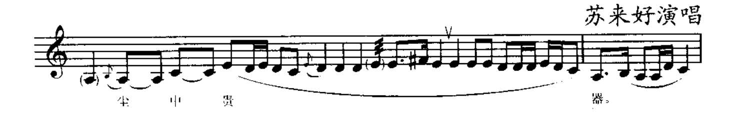


以上谱例中的腔韵出现于[倍工]这一滚门的所有曲牌唱腔中，如[倍工·叠字]、[倍工·玳环着]、[倍工·七娘子]、[倍工·带花回]等。

然而，同属于[倍工]滚门的各曲牌，除共同的滚门性腔韵之外，还有不同的曲牌性腔韵。如[倍工·七娘子]中，[七
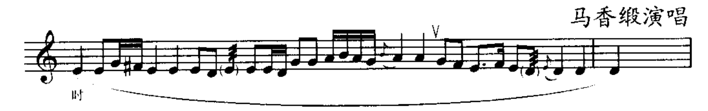
娘子］的曲牌性腔韵是：

谱例 2　幸遇良才



［倍工·带花回］中，［带花回］的曲牌性腔韵是：

谱例 3　头茹髻攲





此外，在某些曲牌的具体运用过程中，根据感情、内容的需要，运用了某些为该曲目所独有的特征音调。如《心头闷焦焦》，在表现一位女子为远去的情人而日夜相思时，运用了《中玉交枝》曲牌，全曲贯穿了该曲牌的腔韵。曲中，当她看见“花鼓闹招摇”时，在花鼓公、花鼓婆的唱腔中引进了《凤阳花鼓》的旋律，使花鼓公、婆的形象更显鲜明。这里，《凤阳花鼓》的旋律片断就成为该曲目所特有的插句，我们也可称之为曲目性腔韵。

根据旋律篇幅、板位以及表情特点还可分为大韵、短韵和截韵。大韵，旋律委婉，节奏悠长，多慢三撩（$\frac{4}{2}$ 拍子）、紧三撩（$\frac{4}{4}$ 拍子），所占板位一般在 3 —6 板之间。短韵，多为大韵的简化或节奏紧缩，多用紧三撩（$\frac{4}{4}$ 拍子）、叠拍（$\frac{1}{4}$ 拍子），一般在 1 —3 板左右。截韵，是比短韵更为简化的腔韵形式，多将其拖腔拦腰截去。

按旋律活动音区的不同，又有高韵、低韵两种腔韵形式。高韵多活动于高音区，旋律跌宕多姿，擅长于抒发内心

的激动、昂愤之情。低韵常回旋于低音区，多用轻柔委婉的旋律，表达人物内心的深切怨诉情绪。
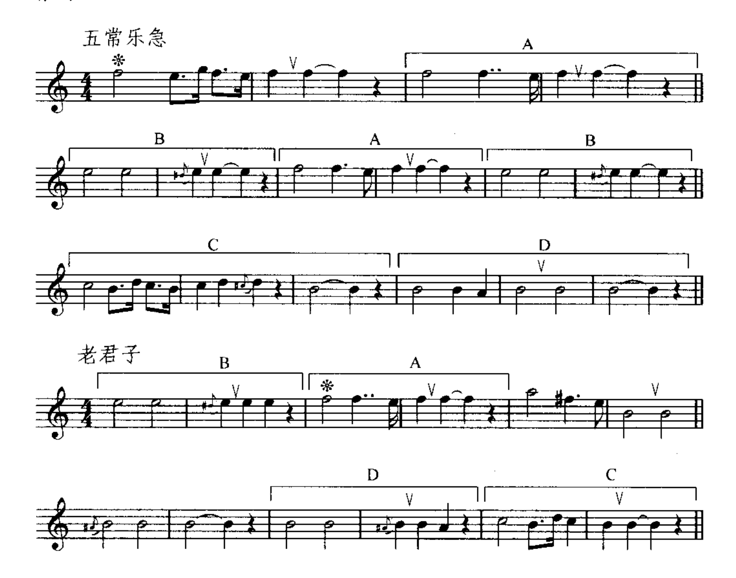
福建南音的腔韵，按其在各基本句式中的结构位置，有句头韵、句尾韵、句中韵以及上下句首尾呼应等形式。其中以句尾韵为基本形式。按其在乐曲结构中的运用情况，可以分为单韵循环、双韵循环（双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环、双韵串链循环）、三韵循环（三韵回旋、三韵主次循环、三韵起承转合）以及多韵联缀等。

二、日本：雅乐中的旋律“型”

在日本，类型化的旋律存在于雅乐、琵琶乐、能乐、谣曲、义太夫等音乐种类之中。现以雅乐为例，略作叙述。

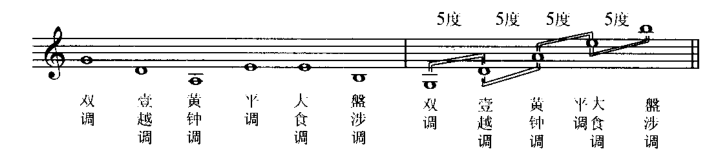
雅乐中的旋律型，指的是具有相对固定意义的旋律单位。雅乐中的曲子，是由许多旋律型的连接来构成一个完整的乐曲的。相同调子的乐曲，虽然旋律型的排列方法、组合形式不同，但是，所使用的旋律型的种类却大致相同。在雅乐中，有壹越调、双调、大食调、平调、黄钟调、盤涉调等六个调，称为六调子。各个调子均有代表性的旋律型。这六个调子就像是容纳各种各样形态旋律的旋律仓库。然而，这六个仓库里所装载的旋律型又并非完全不同，而是相互间有某些相同或相似的旋律型。究其原因，可能与各调子的宫音之间可以按五度相生顺序排列有关，前调的徵音就是后调的宫音，都是各调经常使用的重要音级，因此，也就经常出现共通的旋律。如谱例4[1]是平调的旋律，其中的A、B、C、D是旋律型的代号，它们都被用在《五常乐急》和《老君子》两首乐曲中，但是，组合的顺序不同，相同旋律型之间的旋律音也稍有变化。

谱例 4



谱例 5 是六调子的各调主音及其五度关系(2)

谱例 5



三、印度尼西亚：斯连德罗音阶、培罗格音阶及它们的帕台特

印度尼西亚甘美兰中的类型化旋律，主要表现在帕台特（Patet）之中。
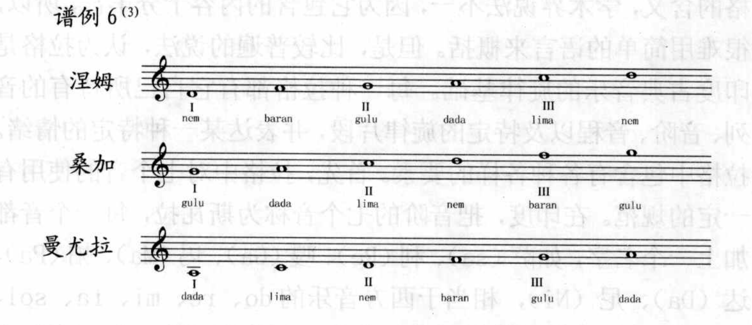
帕台特，在印度尼西亚具有较为广泛的含义，它除了规定调式的中心音和骨干音之外，还具有特定的音域、音列、旋

律型、终止式等，并有各自的表情特点和演奏时间的规定。

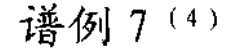
甘美兰音乐使用两种不同律制的音阶：斯连德罗（Slendro）、培罗格（Pelog）。

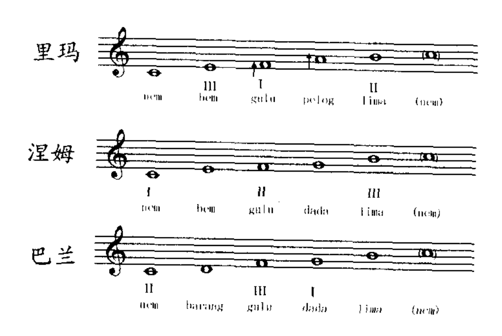
斯连德罗是一种由大小不等（在200—270音分之间）的5个音程单位构成的非平均律五声音阶。它的三种帕台特分别称为涅姆（nem）、桑加（sanga）、曼尤拉（manyura）。帕台特涅姆是以涅姆、古鲁为中心音构成的调式音阶，里玛有时也可作为终止音；适宜于表现幸福的情感，多在晚上9时至午夜12时演奏。帕台特桑加是以古鲁、里玛为中心音构成的调式音阶，巴兰也可作为终止音，宜表现愤怒情绪，多在午夜12时至凌晨3时演奏。帕台特曼尤拉是以达达、涅姆为骨干音，古鲁亦可作为终止音，宜表现悲哀情绪，多在凌晨3时至正午12时演奏。

谱例6[(3)]



培罗格是由5个100—170音分的小音程和两个220—270音分的大音程构成的七声音阶。有里玛、涅姆、巴兰等三种帕台特。帕台特里玛以古鲁、里玛为中心音，音阶结构与日本都节音阶相近，多在晚上9时至午夜12时演奏。帕台特涅姆以涅姆、古鲁为中心音，音阶结构与日本琉球音阶相近，多在午夜12时至凌晨3时演奏。帕台特巴兰以达达、涅姆为中心音，多在凌晨3时至中午12时演奏。


谱例 7 [4]



四、印度：拉格

拉格是Raga的译音。北印度念作Rag，南印度念作Ragam，来源于古代梵语词根Ranj，原义是“感染”人的心灵。对于拉格的含义，学术界说法不一，因为它包含的内容十分丰富，所以，很难用简单的语言来概括。但是，比较普遍的说法，认为拉格是印度古典音乐的旋律基础。每一种拉格都有它自己所特有的音列、音阶、音程以及特定的旋律片段，并表达某一种特定的情绪。拉格中包含有各种各样的要素。首先，拉格中对七个音的使用有一定的规范。在印度，把音阶的七个音称为斯瓦拉，每一个音都加上一个名字，如萨（sa）、利（Re）、嘎（Ga）、玛（Ma）、帕（Pa）、达（Da）、尼（Ni），相当于西方音乐的do、re、mi、fa、sol、la、si。将一定数量的斯瓦拉汇集在一起作为拉格的骨干来构成音阶。斯瓦拉还有升、降的变化音。把它们也组合进来则可以构成多种多样的音阶。七声音阶中，既有上行、下行的音列完全相同的拉格，也有上行、下行的音列不同的拉格，还有在斯瓦拉中缺少一个或两个音的六声音阶、五声音阶的拉格，以及作其它形式进行的拉格等，经常使用的有200种以上。有些音还有音过程的变化，例如有些音出现时，是从下一个音以滑进方式到达该音；有的音并不是静止的，而必须具有摇动感；有的音必须
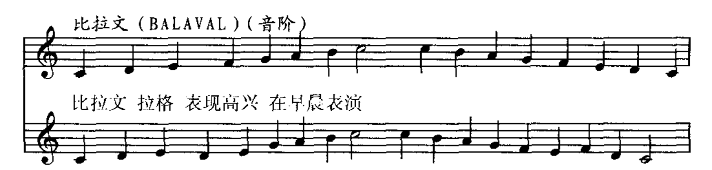


用延长音的形式。并且还有自身的装饰音体系，它包括由一组组乐音构成的各种装饰乐句和包括各种滑音、颤音、摇摆音的15种装饰音，它们与拉格紧相关联。各种各样的拉格有各自不同的规范，必须考虑这些因素来进行旋律的编创。其次，拉格还是印度古典音乐的一种基本结构，各部分按一定逻辑关系组合，包括：慢速、散板的引子阿拉普（Alap），围绕主音、活动于中、低音区的呈示部斯塔伊（Sthayi），中速、快速以不同主题即兴唱奏的变化部分安德拉（Antara），对前两部分主题进行变奏综合的桑贾列（Sanchari），令人陶醉的全曲高潮阿胞基（Abhogi）。再次，拉格中还有拉斯（Rasa）这个概念。拉斯的梵语原意是韵味，是一种特殊的心理和情绪上的自然享受，并且还有一定的哲学意义，要求音乐家从所有的角度用乐音来表现拉格的特征，作为客观的、绝对的存在而呈现给听众。

拉格来源于地方性歌曲和民间音乐、祭祀典礼音乐、音乐家的创作等。

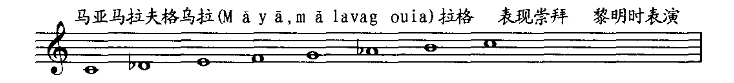
其分类方法，南北印度迥然相异。北印度把拉格分为10种主要拉格群，并有与此相应的表情特点和表演时间。南印度把所有的拉格分为72种。其中，称为贾纳卡（Janaka）拉格的，是主要拉格，有36种，在音阶中只用原位F，而不用升F；称为贾雅（Janya）拉格的，是前者派生出来的次要拉格，在音阶中只用升F。如谱例8是北印度10种主要拉格之一的比拉文（Bilaval）拉格的音阶和旋律音列。其旋律音列，上行与下行有所不同。表情特点是表现高兴情绪，多在早晨表演。[5]

谱例 8

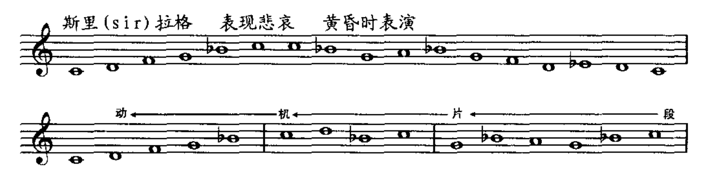


谱例 9 是南印度最流行的主要拉格之一，叫马亚马拉夫格乌拉拉格，表现崇拜情绪，于黎明时分表演。（谱例 10）是次要拉格之一，叫斯里拉格，表现悲哀情绪，在黄昏时表演。[6]

谱例 9



谱例 10



五、阿拉伯地区：马卡姆

阿拉伯音乐中，一个八度的调式音阶通常被分为一个四音列和五音列，它们被称作塔巴克（Thabaka）。每个塔巴克均由各种二度音程组合而成，它们按不同顺序排列便可形成许多种类的四音列和五音列，将这些不同类型的四音列与五音列再进行不同的组合就可以产生更为多种的调式音阶，阿拉伯人称之为马卡姆（Makam）。每种马卡姆除了具有固定的音程连接模式之外，还各自有特定的终止音、开始音、停留音和色彩音。据文献记载，阿拉伯地区有一百多种马卡姆，但在古代

普遍通用的只有 12 种，现在有 14 种。

马卡姆调式音阶的开始音有多种。以下是各开始音及其种类数。

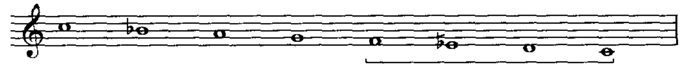
表 1

开始音音名	种类数	开始音音名	种类数
D（Dukah）	40	A（Uschayran）	5
C（Rast）	20	♭B（Iraq）	5
♭E（Sikah）	10	B（Adscham）	5
G（Yakah）	5	G（Nawa）	5

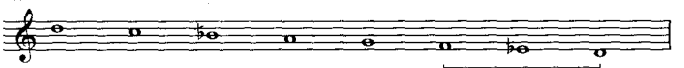
（括号内的字母，为阿拉伯人对该音的称谓）

按构成音阶的二度音程性质和组合次序，马卡姆调式音阶可分为八大类，即：拉斯特（Rast）、巴雅提（Bayati）、西卡赫（Sikah）、纳哈万德（Nahauand）、希贾兹（Hidschaz）、纳克利斯（Nakris）、阿扎姆（Adscham）、库尔德（Kurd）。它们之间的区别，主要在于四音列、五音列中的大二度、中二度、小二度的组合，如：拉斯特类调式音阶的特点是终止四音列由中二度、中二度、大二度构成，如谱例 11[7]；巴雅提类调式音阶的特点是终止四音列由大二度、中二度、中二度构成，如谱例 12[8]。

谱例 11
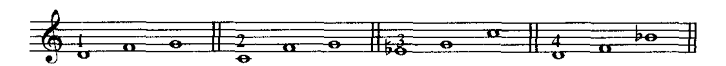


谱例 12



每种马卡姆都有自己特定的核心音。通常一种马卡姆在一个八度内至少有 3 个核心音。下例是四种马卡姆的核心音列：[9]

谱例 13



马卡姆除了用来表示调式音阶之外，还用来表示具有套曲性质的音乐体裁，以及在阿拉伯地区十分流行的声乐、器乐即兴表演规范。

在马卡姆的即兴演奏中，有旋律群和旋律段的结构形式。旋律群是在调式音阶基础上形成的、马卡姆即兴演奏的大结构单位。每一旋律群都有自己特定的音域，活动音区多为自低向高顺序发展，最后再回到开始的音区。例如：第一旋律群通常以马卡姆调式音阶的终止音为主音，第二旋律群以它的高八度音为主音，第三旋律群再将主音转换为高八度调式音阶中的四级或五级音，最后的旋律群结束在乐曲开始时的主音上。



旋律段是在旋律群范围内以调式音阶中的某个音为重心而形成的较小的结构单位。它包括着数量不等的乐句，由这些上下起伏、迂回曲折的一组组乐句构成了丰富多样的阿拉伯音乐花纹（Arabeske）。
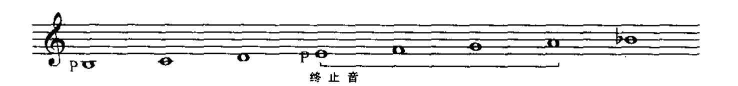
六、伊朗：达斯特加赫

在伊朗，达斯特加赫（Dastgah）与阿拉伯的马卡姆一样，也具有调式音阶、旋律类型、即兴演奏规范和组曲等多种含义。这些含义之间既有联系又有区别。

伊朗的传统曲目称为拉迪夫(Radif)，它们按调式分为12种，叫做十二达斯特加赫。其中7种为基本调式，5种是从基本调式派生的。基本调式有：舒尔(Shur)、霍马云(Homayun)、塞加赫(Segah)、查哈尔加赫(Chahargah)、纳瓦(Nawa)、马胡尔(Mahur)、拉斯特(Rast)；派生调式有：由

舒尔派生的阿布·阿塔(Abu ata)、达升提(Dashti)、巴亚提·托尔克(Bayatetork)、阿弗沙利(Afshari)，由霍马云派生的伊斯法罕(Esfahan)。12种音阶中，最常见的音程是大二度，中二度次之，小二度较少，增二度罕见。如谱例14[10]舒尔的主要音列，由中二度、大二度、大二度构成，其余音程也主要是大二度和中二度，小二度只有一个，没有增二度。

谱例14



每种达斯特加赫都有各自不同的骨干音，成为音乐色彩的决定因素。骨干音中包括调式主音、变化音、停顿音。调式主音，往往是旋律核心音，周围的邻音群都环绕着它进行各种即兴性组合；变化音，通常是指那些半升半降音，其音高的不稳定，往往给人以深刻的印象，成为该达斯特加赫特征的鲜明表现；停顿音，旋律进行往往在此作短暂的停顿，有时还起临时主音的作用。正是这些骨干音与旋律展开的其它结构特点相结合，而赋予了每种达斯特加赫以独特的韵味。

达斯特加赫还将传统的旋律型按调式分组连缀成组曲。伊朗古典音乐有300—400个旋律型，称做古谢（Gusheh）。它们为即兴表演提供基本的旋律模式，音乐家们可以在此基础上进行各种变奏和发展。达斯特加赫组曲就是以某一调式为基础，选取该调式中的几种旋律型进行即兴性的变奏和发展，联结成一首完整统一的乐曲。乐曲的生命力就在于音乐家们以旋律型为基础而进行的各种独具个性的即兴创作。

各种达斯特加赫都有各自丰富的表情达意内涵和情感特征，通过演奏、演唱者的即兴创造，得到生动、具体而富有变化的表现。

2　东方类型化旋律之异同

综上所述，如果再结合其它资料分析的话，东方部分古典音乐的类型化旋律在如下几个方面有其异同之处。

一、音乐形态

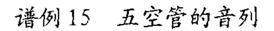
1. 类型化的含义

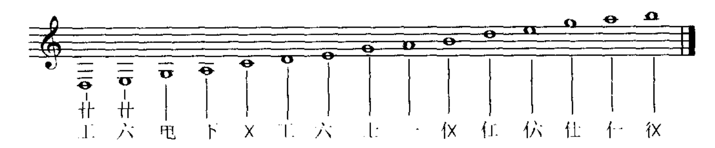
综观东方部分古典音乐的类型化旋律，对于类型化这一概念似乎应当包括如下内容，即：在同一类型的旋律中，必须有共同的音组织、共同的旋律音调等。



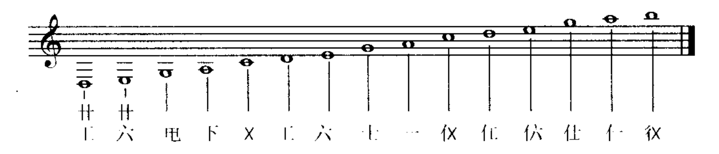
（1）共同的音组织，指的是在单音性质、音列、音阶等方面具有共同特点。如：单音性质方面，阿拉伯地区马卡姆的上下摇摆，中国福建南音腔韵的单音音过程中的音高、音色、力度的变化等。

在音列方面，各地区、各国家呈现出颇为复杂的情况。在中国的福建南音中，滚门的上一个层次——管门实际上也包含有音列的意义。如：五空管的音列

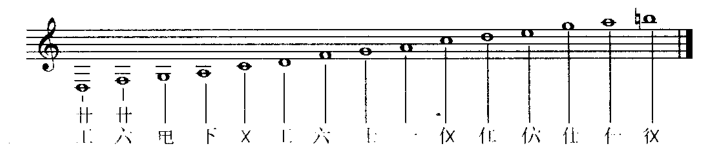

谱例 15　五空管的音列



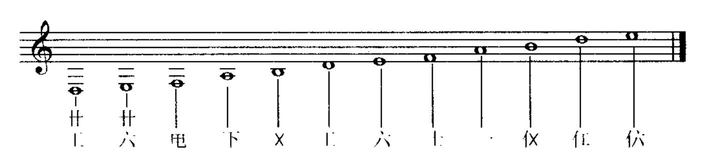
谱例 16　五空四伬管的音列



谱例 17　四空管的音列

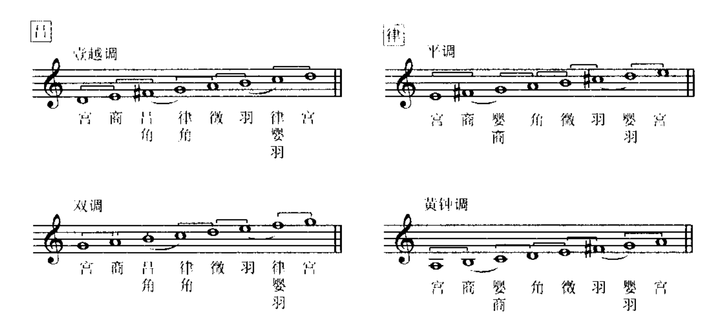


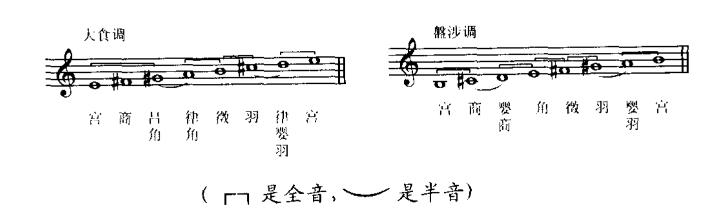
谱例 18　倍思管的音列



在日本雅乐中，六调子的各个调子都有自己不同的音列，如：谱例 19[11] 理论上的六调子：

谱例 19



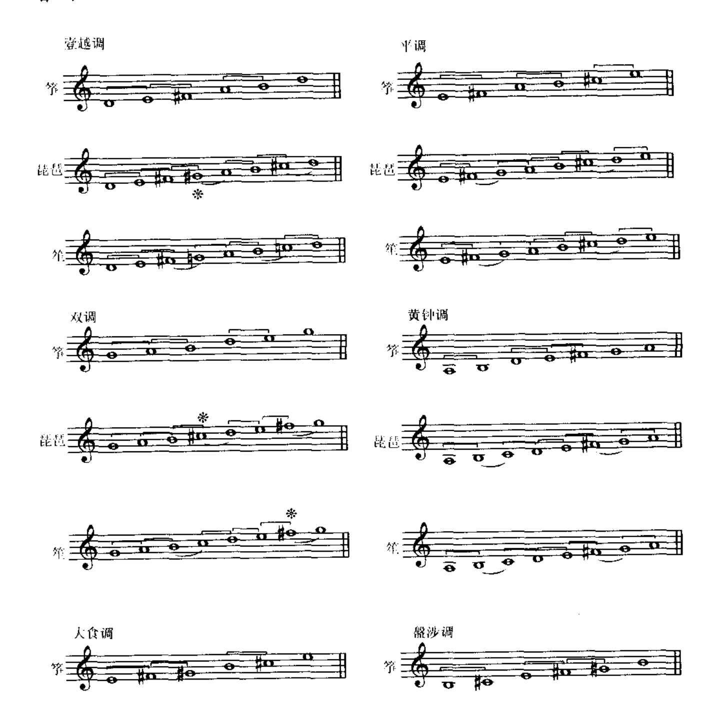


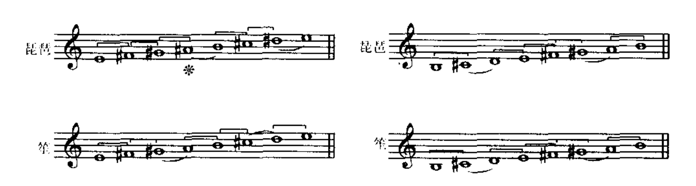
（┌┐是全音，︶是半音）

但在实际运用过程中，由于各乐器演奏手法的不同，乐器性能的相异，所以，它们之间的音列也略有差别。如：

谱例20 各调子实际使用的音。(12)

谱例20
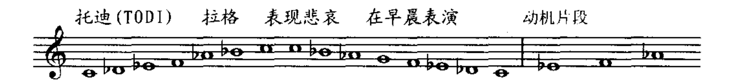




（* 号是与理论上的音不一致的音）
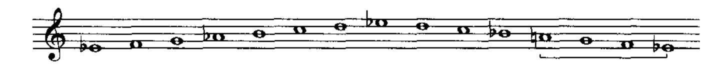
在印度的拉格中，除了各种拉格有自己特有的音列、音阶之外，同一种拉格的上行音列和下行音列还略有区别。如：南印度的托迪（Todi）拉格，音阶中的第5音g，在上行时被省略，但下行时经常被轻轻地接触一下。

谱例21[13]



阿拉伯地区的马卡姆中，音列的上行型与下行型有时也不相同。如：胡扎姆（Huzam）马卡姆的上行型出现的是$^{\natural}a^1$、b^1，两音间形成增2度；下行型出现的是$^{\flat}b^1$、$^{\sharp}a$，两音之间形成小2度。

谱例22[14]



然而，无论是作为管门、调子的共同音列，或者是特定类别中的上行、下行音列，在类型化旋律的各类型中均已形成定规，是该类别的类型化所共有的音列。因此，共同的音阶、音列应当视为类型化含义的重要内容之一。

(2) 共同的旋律音调，指的是在旋律进行中具有共同的强调音级和特性旋律进行。如：在福建南音的[倍工]滚门的腔

韵中，除了强调主音徵之外，还强调羽音，使其嵌上了一层羽类色彩；旋律以环绕核心音级的邻音级进为特征，具有委婉曲折的特点（参见谱例1）。

在阿拉伯地区，每一种马卡姆都有自己特定的核心音，核心音及其排列次序决定了该马卡姆的基本色彩和情绪特征。通常一种马卡姆在一个八度内至少有3个核心音，如白雅提（Bayati）马卡姆的核心音是d、f、g。

谱例23[15]
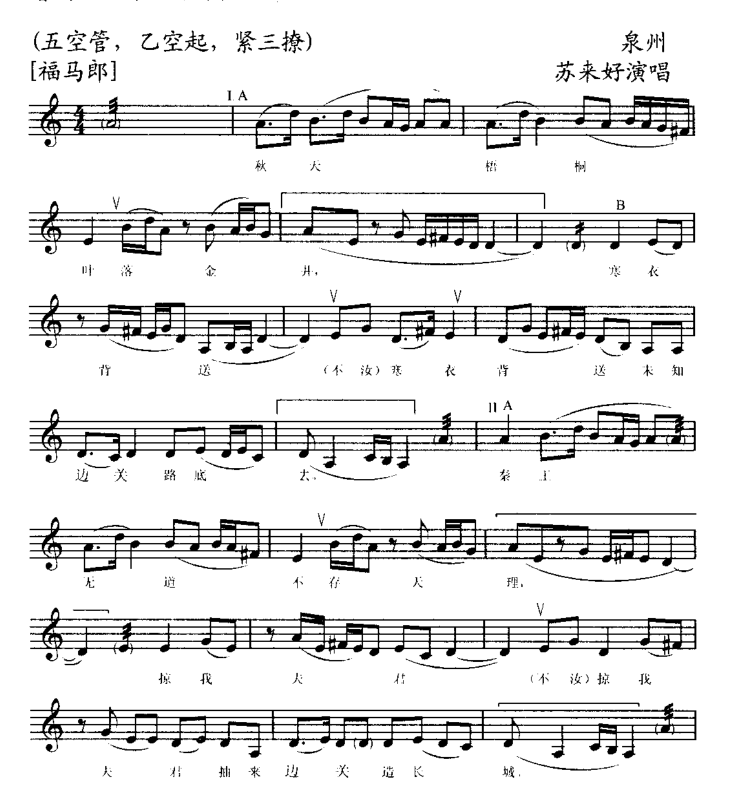


在一个旋律段中，核心音既是音乐上下运动的轴心。又是在一定时间里旋律的临时主音，因此，有人认为，阿拉伯马卡姆的旋律段是以某个临时调式主音为基础而构成的，旋律段的变换，意味着临时调式的转换。

同样的，在伊朗的达斯特加赫中，每种达斯特加赫除了有固定的调式音阶之外，还有各自不同的骨干音，它们是音乐色彩的决定性因素。正是这些骨干音与旋律展开的其它结构特点相结合，而赋予每种达斯特加赫以独特的韵味。

2.类型化的展开方式与即兴性

在东方各国、各地区，类型化旋律的展开方式，首先是表现出各具特色的差异性，如：中国福建南音中的腔韵，作为类型化旋律，经常出现在较为稳定的旋律框架的一定结构位置（如：句末、段末）中，保持不变或基本不变。具有相对的稳定性。

谱例 24　秋天梧桐



日本雅乐中，六调子的各个调子具有旋律仓库的意义，各个调子内部都蕴藏着许多旋律型，而在作曲时，这些旋律型就像是机器的部件般，按照一定的规范被组装成一首乐曲(参见谱例 4)。

印度拉格中，类型化旋律作为旋律的基础，在进行即兴演奏时，最主要的任务就是揭示乐曲中所使用的拉格。南印度称拉格的提示部分为阿拉帕那(Alapana)，意即乐曲演奏之前的即兴序奏；北印度称之为阿拉普(Alap)，亦即乐曲演奏之

前奏的意思。在拉格的提示中，必须展现该乐曲之拉格的要素，如：上行音列、下行音列、主音、骨干音、装饰音等。然后，进入乐曲的第一部分——呈示部，在中低音区围绕着主音而展开旋律。第二部分是变化部分，常从主音的上四度、五度音开始，向上到达较高的主音，并且用艺术性的装饰音型来充实提示部分中勾画出来的旋律轮廓。第三部分是对前两部分主题的变奏和综合。最后一部分的结尾则经常采用第一部分的一段音乐或旋律性的乐句来作结束。因此，在这里，类型化旋律常具有旋律根基、旋律种子的意义。虽然旋律中的即兴发挥程度很大，创造性成分很高，但是，终究脱离不了它的根基，并且保留着种子的基因。类型化旋律中的因素与音乐的展开总是保持着千丝万缕的联系。

阿拉伯马卡姆的类型化旋律则是按照阿拉伯风格来展开的。阿拉伯风格(Arabesque)这个词本来是美术用语，指的是像蔓藤花纹那样的曲折线状的阿拉伯装饰图案。在结构上的最大特征是单一性和反复性。单一性就是只用一种原型无限地扩大，反复性就是一种原型被反复的同时接连不断地描绘下去。在马卡姆音乐中可以看到这种阿拉伯风格在音乐上的运用。即：在以某些马卡姆的旋律型进行变奏反复时，通常只用一种旋律原型作无限的变化和发展，使之引申出冗长的、似乎是无始无终的、丰富多彩的音乐演奏。这些上下起伏、迂回曲折的一组组乐句，构成了多种多样的阿拉伯音乐花纹。音乐家的才能正是通过将有限的几个音编织出变化无穷的旋律图案而得到充分发挥的。他们既要遵守马卡姆的若干规范，又要在即兴演奏中体现出自己的个性和风格，创作出无数优美动人的乐句，并且要不断地出现反复性固定旋律型，经过几次自由移动、自由变奏之后，还要回归到终极性的旋律原型。

然而，在以上多种多样的类型化展开方式中，又存在着

诸多共同点，即：贯穿性、规范性和即兴性。

贯穿性，就是各种类型化的旋律型贯穿于旋律结构的各个部分，成为它们的核心和标志。只是其贯穿方式不同而已。如：在福建南音中是以不变或基本不变的形式在相同的结构位置出现；日本雅乐中是作为旋律部件而进行组装；印度拉格中是作为旋律基础、旋律种子而即兴演奏；在阿拉伯马卡姆中是以某种旋律原型作重复引申、发展。

规范性，就是各种类型化旋律都具有相对规范的音列、音阶、强调音级和特征旋律音调，这些特征性因素在展开过程中尚有不同的展开方式及其规范，如：福建南音的框架式展开，即在一定的旋律框架内部进行变化、引申；日本雅乐的部件式组装；阿拉伯马卡姆的阿拉伯风格的基本旋律型的无穷尽的延伸式重复、变奏等。

即兴性，就是各种类型化旋律的展开都有赖于表演者的即兴性创造。然而，这种即兴性创造与西方音乐中的阿德利普（Adlib）不同，西方的阿德利普是完全按照表演者自己的意思来进行的即兴表演，而东方古典音乐中的即兴性是在传统规定的各种各样的限制中来进行的。如：在福建南音中，它和中国的其它传统音乐形式一样，是在一定的旋律框架内，在遵循一定旋律骨干音的基础上，可以作旋律的装饰性润腔变化。在印度拉格、阿拉伯马卡姆中，即兴性创作的自由度虽然要广泛得多，但是正如在贯穿性、规范性中已叙述过的那样，也仍然是在传统规定的限制中来进行的即兴演奏。在这种即兴演奏中，人们所追求的是形式规范与创作自由的完美结合。例如：在马卡姆中，每种马卡姆都为演奏者确定了调式音阶、终止音、音区变化、核心音、调式临时转换的顺序等基本的形式规范，但是，演奏者却可以在此范围内发挥才能，或则对旋律段落进行巧妙的安排，或则以丰富的装饰

音和加花对音乐进行精心的雕琢，自由地进行创作，使音乐显得缤纷多彩。在印度拉格中，比起已经创作好的部分来，由演奏家自己即兴演奏的部分要多得多。人们期待着演奏家在传统的规范基础上将进行怎样的即兴演奏，演奏家则在传统规范的基础上根据当时的条件、状态来变化着曲子的长度和内容，对于印度人来说，音乐是倾听现场的实际演奏，只有一次，只限于这现场中消失的一次。

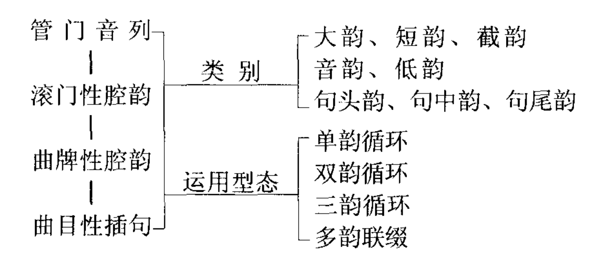
二、美学基础与哲学内涵

1. 美学基础——写意为主，写意中的写实

写意，原本是所有艺术的共同特征。因为任何艺术作品都是经过艺术家对现实生活的观察、提炼，按照他们的主观意向而进行取舍的。然而，由于西方艺术中提倡写实，以模仿再现为主旨，所以，写意也就成了东方艺术的一大特色。

在中国，写意作为传统艺术的基本特点，应当包括两个方面：一是抒发主观内心之“意”，另一是描写、刻画客观对象之“意”。因此，在塑造具体的艺术形象时，刻意追求的是艺术形象的神动之美、神动之真。重传神而不求形似、以神统形的美学原则，使之空灵而意远，优美而隽永，常常产生“言有尽而意无穷”的艺术效果。同时，追求整体之美，整体之真。正是这种不重形似、不重写实的特点，而造就了以福建南音腔韵为代表的中国古典音乐形式上的规范化。但是，在具体运用时，又必须运用这些概括性的音乐规范去表现对于具体生活现实的感受。亦即：福建南音的音乐创作是遵循着从现实生活中提炼以写意为主的“腔韵”，再由“腔韵”生发出一系列的变化，而实现写意中的写实的反复过程。在福建南音中，有所谓管门音列、滚门性腔韵之分，这与其它古典戏曲把人物按性别、职业、社会地位、品

性举止分为生、旦、净、末、丑五种行当唱腔不同，而是按其音列、音阶、调式、旋法特点来区分的旋律框架。然而，音乐作品必须具有自己独特的感情、内容，因此，福建南音采取的办法是在滚门性腔韵的基础上继续细分出曲牌性腔韵，并出现曲目性腔韵（或曲目性插句）。可是，这仍然不能完全准确地表现人物内心感情的差别和细致变化，于是就要在细致分型的基础上，适应唱词段落、词句、词汇的感情内容而进行具体变化、处理，有大韵、短韵、截韵、高韵、低韵，有句头韵、句中韵、句尾韵，有单韵循环、双韵交替、三韵以及多韵结合，显得丰富多样，能适应各种感情内容表现的需要。



在上列腔韵系统图中，由上而下，或自左到右的变化都是从意到实的变化；由下而上，或自右而左的回溯又是从实到意的归纳。福建南音的音乐创作过程，正体现了这种写意为主、写意中写实的美学观点。

在日本传统艺术中，也讲究气韵生动。所谓“不患不成为用笔的工匠，患精神不到。成为用笔工匠的人，特别宜于模仿古人。精神所到之人，却能自成一家。”(16)在这里实际上也是强调了以精神去表现神韵，以神韵为追求之目标。同样，在舞乐、能、净琉璃、歌舞伎、近代邦乐、日本舞蹈等古典艺能以及民俗艺能的表演、技能、装扮等方面，都

有表现其思想、感情的典型化手法，作为习惯性的表现形式而被后人所继承。雅乐中的旋律型也属于这种表现思想、感情的典型化手法，而着力于精神、神韵的追求。

印度艺术的美学理论中有“拉斯”这一概念。拉斯(Rasa)的梵语原意是韵味，是通过知识、情绪、感觉的集中而追求神韵，它是一种特殊的心理和情绪上的自然享受，可解释为情绪和心情。在印度诗学中有所谓“味论”。其中的“味”，“是作品的艺术化了的客观感情基调和欣赏界对这个艺术化了的情感基调的主观体验的统一，即客观存在的美与主观对美的体验的统一。味基本上可界定为艺术化的情感概念，或人类感情的艺术符号，它能在读者(观众)意识中激起相应的情感概念，从而使读者(观众)获得欢欣。”[17] 印度的音乐、舞蹈、戏剧、诗歌等表演艺术都是用来表现拉斯，也即用来表现“味”的。通常有斯林格、阿思雅、加鲁纳、拉乌德拉、维拉、维巴塔沙、巴亚纳卡、阿德布塔、珊塔等九种，分别指浪漫的爱情、喜剧性的幽默、悲哀孤独、愤怒、英雄气概、厌恶憎恨、恐惧、惊奇兴奋、和平宁静等情绪。在古代印度音乐中，某一种拉格只能表现某一种拉斯(味)，拉格作为具有类型化意义的旋律，每种拉格都有其主要的拉斯的属性。为了正确地表达拉斯(味)，必须选择合适的拉格。因此，从这种意义上看，拉格也是表达拉斯(味)、追求神韵的一种手段，其最终目标是追求音乐中所表现的神韵。

2. 哲学内涵——有限中的无限

无论是东方，或者是西方，一定的艺术形态都与一定的哲学方法论相关。同样，一定的音乐艺术形态特点也与一定的哲学方法论相关。

如前所述，在东方部分古典音乐的类型化旋律中，中国的古典戏曲，是在一定框架之内的无数次单曲繁衍；日本雅

乐，是以旋律部件为基础的多种多样的联缀运用；阿拉伯马卡姆是在单一旋律型的反复中的无穷尽的延伸；印度拉格是在一定的旋律基础之上的丰富多彩的即兴演奏。因此，共同的都具有以一定的类型化旋律为基础而生发出多种多样变体来的特点。对于它们的这种相同的艺术形态特征，能否认为是与哲学方法论的“有限中的无限”相关联的呢？作为中国古代著名哲学家的老子，在他的《道德经》第四十二章中，提出了“道生一，一生二，二生三，三生万物”的命题，此中的万物万形其归一的原理，实则为中国音乐艺术演变的实质提供了哲学方法论的依据。古典戏曲音乐中的一曲多变运用，福建南音中的腔韵，昆曲中的主腔，都体现了此中的“一生二，二生三，三生万物，万物再归一”的道理。

在日本艺能的重视“型”的表现形式中，有所谓“形心关联说”，即“形是心的投影，用心来创造形”。“型''是与日本人的精神构造有着紧密关联的一种艺术现象。反映了日本的风土人情。社会结构和身份制度，并且是在时代、地域、社会条件中产生的生活方式、思维方法的体现，因此，应当把“型”当作是与人类密切相关的所有文化状况中的精神构造的反映来看待。雅乐中的旋律型作为日本音乐类型化旋律的一种代表，它比较典型地体现了形与心的相关，少与多、有限与无限的统一，利用有限的旋律部件，构筑了无限多彩多姿的乐曲，体现了日本人的美学观和哲学方法论。

印度古典音乐中的拉格深受印度哲学的影响。印度哲学的基础是一元论，“多”源于“一”之中。《无有歌》中的“彼一”，《生主歌》中的“金胎”，《原人歌》中的“原人”，以及奥义书中的“梵我同一”或“梵我一如”，都有这一哲学涵义。印度哲学认为，快乐不存在于

“个别”，而存在于“类别”；快乐也不存在于“多”、“有限”、“差异”和“无序”上，而存在于“一”、“无限”、“无差异”和“有序”上；正如泰戈尔说的：“在有限中达到无限境界的欢悦”。就印度人的观念而言，是把拉格中的即兴演奏称之为“思念之路的音乐”。他们认为，思念是表现意味的正确方法；法理就是路，此路是人间必须走的路。音乐家应当表现的内容是拉格的本质，而音乐家的思念是存在于音乐家心中的数百个拉格，由于拉格受着季节、天候，甚至一日中的各个时段的制约，所以，音乐家只能在被限定的拉格之中作出选择，选择一个与季节、天候、情绪特征和特定气氛相适应的拉格来进行发挥。因此，在这充分发挥音乐家创作个性的无限的即兴创造中，往往脱离不了从被限定的拉格中选择出来的某一个有限的基础，其最高境界则是超越思念的“梵我一如”。这就体现了“无限”创造源于“有限”的类别，“多”、“差异”存在于“一”、“无差异”。虽然是无数次的即兴演奏，但都源自于其根基和种子。所谓“万变不离其宗”也！

[附记] 由于客观条件的原因，本文所涉及的大部分国家和地区，笔者未曾实地考察。本文写作过程中，多有参考和引用国内外学者的研究成果，除文中注明和列出主要参考书目之外，在此谨向各位作者致以深挚的谢忱。尤其应当感谢的是陈自明教授，在本文写作过程中，提供了有关印度诗学的宝贵资料。

(1) 转引自艺能史研究会编《雅乐》第145页。日本平凡社，1970年，东京。
(2) 同上。
(3) 转引自俞人豪、陈自明《东方音乐文化》第85页、86页。人民音乐出版社，1995年，北京。
(4) 同上。
(5) 引自俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》第172页。人民音乐出版社，1995年，北京。
(6) 同上，第175页。
(7) 同上，第266页。
(8) 同上，第267页。
(9) 同上，第272页。
(10) 同上，第226页。
(11) 转引自艺能史研究会编《雅乐》第140页。日本平凡社，1970年，东京。
(12) 同上，第141页。
(13) 同上，第175页。
(14) 同上，第269页。
(15) 同上，第271页。
(16) 日本·田能村竹田（1777—1835年）《山中人饶舌》，转引自今道有信《东西方哲学美学比较》第221页。中国人民大学出版社，1991年，北京。
(17) 倪培耕《印度味论诗学》第74—75页。漓江出版社，1997年10月，桂林。

（原载《音乐研究》1998年第4期第22—36页，
人民音乐出版社，1998年12月）

中国音乐的跨文化比较研究



1 历史回顾

中国音乐的比较论研究，开始于本世纪20年代，当时称为比较音乐学。王光祈先生不仅是中国音乐界在这门科学中的先驱者，而且被日本著名音乐学家岸边成雄先生誉为是“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的”[1]学者。他在这方面的主要著作有《东方民族之音乐》、《东西乐制之研究》、《欧洲音乐进化论》第九章“欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题”、《千百年间中国与西方音乐的关系》、《中国音乐史》等。对于王光祈在比较音乐学方面的贡献，管建华曾作过很好的论述：“一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。”“二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别

是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根植于各自的整个文化躯体中[2]。”因此，王光祈作为中国和东方比较音乐学的第一位开拓者，他的功绩不仅在于把当时德国比较音乐学派的观点介绍到东方来，而且还在于他在吸收该学派研究成果的基础上，提出了自己的新见解，对我国比较音乐学的发展起了奠基作用。

据郑锦扬同志提供的资料，在此之前，于民国初年，曾有中国学者撰写了《近代中西音乐比较观》(1916年)，《中西乐律同源考》(1915年) 等论文。

与王光祈同一时期，国内的许多音乐家都先后写作了一些有关比较音乐学的研究文章。如：萧友梅的《中西音乐的比较研究》[3]，《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》[4]，赵元任在《新诗歌集》中对《“国乐”跟“西乐”》的论述[5]，童斐的《中乐寻源》[6]，扬勃《中西音节之相合》[7]、王露《中西音乐归一说》[8]、祝湘石《中西音乐之比较》[9]、杨昭恕《中西音律之比较》[10]、李任公《中西歌咏术的比较》[11]，宋寿昌《中西音乐发达概况》[12]等。他们抱着振兴中华民族音乐的目的，进行中西音乐的比较研究，对比较音乐学的发展起了一定的推动促进作用。

此后，在相当长的一个时期里，本领域的研究处于停滞状态。本世纪50年代，朱谦之《中国古代乐律对于希腊之影响》[13]是其中颇为难得的一本专著，不仅打破了当时该领域研究的沉寂，而且还以自己的研究成果提出了中国乐律理论西传说。同一时期的研究成果还有：常任侠《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》[14]、阴法鲁《从音乐史上看中国和印度的文化关系》[15]，潘怀素《隋唐燕乐的成立、遗变和流传》[16]、马

可《关于隋唐时代吸收西域音乐的历史经验》[17]等。

本世纪70年代末、80年代初以来，中国音乐的跨文化比较研究，在度过了一段沉寂之后，随着改革开放的历史进程，又重新崛起。无论在研究方法的探索与创新，或是研究领域的开拓与深化，或是研究队伍的形成等方面，均取得了可喜的进展。

2　研究方法的探索与创新

自本世纪70年代末期以来，改革开放的浪潮冲开了与国外学术界进行交往的门户。在中国音乐界，由国外介绍进来的民族音乐学的研究方法，使中国音乐的跨文化比较研究在方法论方面得以升华。所谓“关于在文化中的音乐（music in culture）的研究”[18]“它不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络[19]”。无论是从各种文本的音乐辞书译出的有关词目，或是重要专著的完整译本和节译篇章，还是散见于中央音乐学院《世界音乐》、人民音乐出版社《外国音乐资料》、《音乐译文》、中国艺术研究院音乐研究所《音乐学术信息》等各种刊物和内部文集中的专题论文，以及有关音乐院校邀请国外民族音乐学家（如：中国音乐学院邀请国际著名民族音乐学家，美国匹兹堡大学音乐系主任克瓦别纳·恩克塔，上海音乐学院邀请德国埃森大学音乐系主任赫尔姆特·沙夫拉特）来华讲学，对于开拓视野和引进有关的研究方法，都具有重要的意义。



与此同时，我国学者也相继发表了有关民族音乐学和跨文化比较研究方法论方面的专论。其中主要的有高厚永[20]、沈洽[21]、董维松[22]、吕骥[23]、杜亚雄[24]、黄翔鹏[25]、管建华[26]、韩

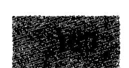
锺恩[27]、肖梅[28]、乔建中[29]、伍国栋[30]、冯光钰[31]、费师逊[32]等人的文章，他们从各个不同的角度对民族音乐学的研究方法提出了建设性的意见，具有开拓跨文化比较研究的研究方法思路的功效。在沈洽[33]、管建华[34]、韩锺恩[35]等人的文章中，还直接提出了该领域研究的理论架构的方案。

一批中国学者的外访，亲临现场的实地考察和调查、研究，为在实践中探讨研究方法提供了可能和现实的条件。如：陈自明、伍国栋、王培录、林朝中、赵佳梓、俞人豪、王雪、陈露茜、朱卓建、林凌风、郎樱等人先后访问东南亚、东北亚、南亚、西亚、拉丁美洲、阿拉伯等地区和奥地利，实地观察各国各地的民族民间音乐[36]，杜亚雄同志先后赴匈牙利、突尼斯、美国进行考察、研究；罗传开、张前、孙玄龄、鲁松龄等人到日本的学术交流活动；王耀华多次赴日本冲绳（古称琉球）等地的学术研究；蔡良玉、张伟华、王雪等人到美国的考察；黄允箴等人到德国的研究等等，都在切身的学术考察活动和研究工作中，实践前人的科学研究方法，并探索新途径。

杜亚雄的论文《裕固族西部民歌与有关民歌之比较》"主要采用巴托克关于五声音阶、五度结构和前短后长节奏等特征是古突厥语族民族之音乐的共同特征的理论，就西部裕固族民歌与维吾尔族、突厥语族和阿尔泰语系其他语族诸民族以及匈牙利族的民歌进行比较，发现民族血缘关系和居住地区的距离恰与民歌之相似程度成反比的奇特现象[37]。"他采用音乐特征与民族迁徙历史、语言特点等相互结合参照考证的方法，论证了匈牙利民歌与中国西北部的裕固族民歌之间值得注意的亲属关系，认为裕固族人是古代回鹘的后裔，并可能与亚洲的匈奴人有密切关系，据此推断：匈奴人的音乐是匈牙利民间音乐的一个祖源。

王耀华在专著《琉球、中国音乐比较论》中，主要探索

了从文化整体来研究音乐和音乐考证的多重证据法。所谓从文化整体来研究音乐的方法，就是将所考察的音乐置于社会文化（包括历史的与现实的）范畴之中，客观地反映音乐与社会文化其他方面的关系，从而多方面地揭示形成该音乐特征的各种因由。多重证据法，即：从现存的活的音乐（包括乐器、曲调、音阶、调式、演奏法，音律等）与历史文献记载、考古器物、乐谱等方面的证据，互相参照，进行多方论证，使学术探讨具有较为广阔深厚的基础，从而得出较为可靠的结论。在其三卷本的跨文化比较研究专著《三弦艺术论》中，进一步提出了研究方法的“两个突破”：“一是突破就音乐论音乐的局限，试图从更为广阔的领域，运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，以明确音乐在文化整体中所处的位置及其自身的特点。二是突破就中国三弦与冲绳三线之比较研究的局限，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；从中国与日本冲绳的全部音乐中来研究三弦、三线及其音乐，从音乐学的各个方面来相互印证，试图求得比较客观全面的分析，得出较为合符实际的结论”。(38)



李昕在对北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的比较研究中，从民歌中的音调结构、旋律走向、节奏特点和发展手法等方面的共同特征的分析入手，运用人类学、考古学和分子生物学的科研成果为旁证，提出了北美印第安若干部落民歌中的共同特征很有可能是“中国古代北方民歌原始形态的历史遗存”的设定。在研究过程中，作者不只是把音乐作为孤立的研究对象来看待，而是试图从人类学与音乐学相结合的综合整体来进行研究，“不仅研究音乐本身，而且也研究这

种音乐周围的文化脉络”。[39]

此外，在许多研究者的实践中都有各自对研究方法的思考和创造。

3 研究领域的拓宽与深化

如果说，20、30年代，王光祈、萧友梅等先驱者的比较研究，是以“中西（即：中国与欧洲）比较”为主域的话，那么，综观当今，中国音乐的跨文化比较研究，除在这一领域有进一步深入的开拓之外，在中国与日本，中国与东南亚、南亚、西亚，丝绸之路音乐、印第安音乐、匈牙利音乐等方面，都有辛勤的耕耘者，奉献了颇为丰硕的研究成果。

一、中西音乐比较研究

在中西（主要是中国与欧洲）音乐比较方面，钱仁康先生的成果是突出的。他对中外曲式共同规律的研究，从70年代后期开始思考、准备，现已连续发表了多篇系列性论文：《论顶真格旋律》[40]《起承转合的结构功能》[41]、《音乐语言中的对称结构》[42]、《双拽头体和巴歌体》[43]。对于他的这一系列研究的目的、意义和治学态度，在《1989中国音乐年鉴》编辑部记者《“共同规律”是比较音乐研究的重要课题》中，已有精辟的阐述，确为后学者提供了有益的借鉴和仿效的楷模。他认为：‘比较研究’无论从视点与思路上讲都会比‘单向性研究’要全面一些。首先，它可以突破历史的时空界限，以获得理论研究上的新的‘时空界’。……其次，我认为‘比较研究’问题其实也涉及到研究者的治学态度，……我们做学问下结论必须严谨、谨

慎，……必须通过扎扎实实的研究才有下结论的理由[44]。”谈到治学经验时，他指出：“从事基础理论的研究不能急功近利，要有‘皓首穷经’的精神。我感到在理论研究中可以体味某种更高的乐趣，这种乐趣不是靠价值交换得来的，只有靠自己的努力才能获得。因此，结果往往是次要的，重要的在于过程本身，当你全身心地参与进去的时候便会获得一种拥有感，我就是常常以‘我不入地狱谁入地狱’来自勉的[45]”。笔者以为这些论述既是肺腑之言，又可引为学问者的箴铭。

管建华的研究也提供了颇丰的成果，如《中西音乐及其文化背景之比较》[46]，从宏观着眼，对中西音乐的曲式结构与思维方式、音乐与语言、音乐与绘画、音乐绘画与物理时空观、音乐与哲学、中西音乐各自的主流，进行了比较；《论中西音乐艺术的时空模式》[47]以音乐刚性时空模式和音乐柔性时空模式作为中西音乐艺术两种模式差异比较的起始，进而从美学、文化哲学、自然观、宇宙观、艺术美学的价值导向与文化选择等方面论述了产生中西音乐艺术时空模式差异的因由，最后得出结论：“对中国及东方音乐有机本体和相对时空观的持久生命力的理解，对西方音乐无机本体和绝对时空体系的科学方法以及艺术价值论体系的创建方法的融会贯通，东西音乐哲学方法模式构成认同的结合，是建立新的音乐艺术时空模式和新的音乐艺术美学价值论的必由之路。”[48]管建华与蓝光明合作的《“慢惮”音乐及其与“奥加农”之比较》[49]，从四川新都宝光寺佛教仪式“放焰口”的“慢惮”音乐与欧洲天主教的“奥加农”音乐的比较，来探索多声现象的起源。



此外，童忠良对中西曲式[50]，蒋菁对中国戏曲与西方歌剧[51]，曹利群、李曙明对中西音乐美学[52]，阴法鲁、王柔对于西方音乐的入传中国[53]，殷梅、周亨芳对中西唱法[54]，庄永平对中西乐器及其演奏手法[55]、徐平心对中外扬琴[56]等，

都有论文问世，对各相关专题的研究有深化作用。

二、中匈音乐比较研究

近十年来，作为中西音乐比较研究的一个方面，中匈音乐的比较研究取得了突破性的进展，因此，作为一个专题在此略作论述。

在这一领域中，最早的开拓者和取得最重要而有影响的研究成果的是杜亚雄同志。1981年，他在对裕固族民歌进行了17年的搜集、整理、研究之后，发现裕固族西部民歌与匈牙利古代民歌有许多共同因素，于是，在《裕固族民歌的音乐特色》(57)中，首次发表了这一研究成果。此后，又撰论文《裕固族西部民歌与有关民族民歌之比较研究》(58)，以裕固族西部民歌和匈牙利古代民歌有完全相同的音乐特点为依据，结合匈奴西迁的有关史料考证，得出“匈奴音乐文化的确是匈牙利民间音乐的渊源之一”的结论。该论文发表后，在国内外学术界引起了强烈的反响，匈牙利、美国、加拿大、阿根廷、日本等国的学者均有对此加以评述介绍者(59)。接着，相继发表的文章有：杜亚雄《匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响——兼答罗·塔·安德拉斯教授》(60)、张瑞《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》(61)，布杰和张瑞商榷的文章《裕固族西部民歌与匈牙利民歌相似的原因》(62)，寒冰《匈牙利民歌与哈萨克民歌之渊源探究》(63)，杜亚雄与寒冰商榷的《匈牙利民歌与哈萨克民歌有渊源关系吗？》(64)等。通过争论，使这一课题的研究不断深化。

三、中国音乐与印地安音乐之比较研究

本领域最重要的研究成果就是前已提及的李昕《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》(65)，

以民族为研究对象，寻探两地音乐之关联。此外，李武华、曲云《印第安乐曲“祈祷”与晋陕民间音乐之比较》[66]，是从器乐曲入手进行的比较，论述了音律、音阶、调式、旋法等方面的近似。张伟华、王雪的文章[67]，记下了作为民族音乐学家亲临现场采访的真实材料和实际感受。杜亚雄《美国印地安人的音乐》[68]，在介绍该民族音乐概貌的同时，还进行了印地安人音乐与我国北方诸民族音乐的比较研究，并在文章的结尾指出：“如果各国的民族音乐学家能够加强交流与协作，印地安人音乐渊源问题是有可能搞清的，而搞清这一问题，对民族音乐学的建设将会有所裨益，在方法论上亦能有所突破和建树。”表述了他对这一课题进一步深入研究的兴趣和意向。

四、中日音乐比较研究

中日两国同属汉字文化圈，在历史上有着密切的音乐文化交往，古代多从中国影响日本，近代中国又从日本接受影响，因此，中日两国学者对这种历史关系及其规律的研究均有浓厚的兴趣。中国音乐界的罗传开、鲁松龄、李石根、吕洪静、焦杰、秦德祥、王耀华等，在这方面都有成果问世。

多年来，罗传开在致力于中日音乐文化交流，把日本有关民族音乐学的研究成果介绍到中国来的同时，还在中日音乐比较研究方面用力甚勤，《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）》[69]就是其代表性力作。在该文中，作者论述了1840年鸦片战争以来，中日两国的音乐经历了历时性的变容，出现了明显的类似现象，引进西欧式军乐、出现相似的学堂歌曲和学堂乐歌、创办专业教育、繁衍和发展“洋乐”与“外来音乐体裁”、分别出现具有革新精神的民族音乐家（日本的宫城道雄、中国的刘天华）等，并对各自发生的情景和社会背景作了分析，指出：这种类似现象的出现首先是日本，然后是中国，两者往往呈现出“先

行一步”与“紧迫猛赶”的关系，因此，“对于同属‘汉字文化圈’而且往往‘先行一步’的日本音乐进行调查研究，结合我国的情况取长补短，对于促进我国音乐文化的发展是很必要的。”(70)

鲁松龄的《尺八初探》(71)，是以福建南音洞箫为基本对象，以现存于日本正仓院、法隆寺、东大寺、西大寺的中国唐制尺八和中国文献、考古器物、图像为参照系，而考证中国尺八的历史渊源。她的另一篇论文《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》(72)、从系统梳理日本自江户时代、明治维新时代、直至本世纪20年代前后输入西洋音乐的历史入手，考察其由封闭锁国到“门户开放、盲进而转入”民族意识的觉醒与反思”的变化过程，试图以此作为探索我国音乐艺术发展的借鉴，正如该文结尾所指出的：“如果我们从日本人走过的道路中吸取经验教训，或许能够避免许多沟沟坎坎、弯路曲折(73)”。

两篇关于日本雅乐的研究文章：一是李石根《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》(74)，一是吕洪静《从日本雅乐看唐代拍数的表现》(75)。前者是直接通过曲体结构、乐队组合、乐谱谱式、调式音阶、表演技法等五个方面的比较，而窥探二者之间的血缘关系。作者的另一目的是“或许还可以找到唐代音乐的真实面目和音调来。因为在日本雅乐中确实可以找到与西安鼓乐（当然不会只是西安鼓乐，还有其他乐种）相接近的音调规律”。后者，从“唐代的音乐为日本雅乐之母”的论证开始，以“日本雅乐中拍数的表象”为依据，进而探讨我国唐代“拍数”的实际状况及其未被充分记载的原因乃在于当时的乐工伶人“皆能言之”。

焦杰《长安古乐与日本民歌调式之比较》(76)、秦德祥《谈中日民歌调式关系》(77)，提供了中日音乐在调式音阶方面相通相异的研究成果。

日本冲绳（古称琉球）自古以来与中国有着友好的交往，音乐文化的关系也甚为密切。王耀华在这方面的研究起始于80年代，已出版两部（四本）专著、发表十多篇论文。1986年7月至1987年7月，王耀华曾应邀到日本冲绳等地进行为期一年的考察研究活动，作为此次活动成果的总结，于1987年7月在日本出版了日文版《琉球、中国音乐比较论》[78]，该著作分别对琉球工工四乐谱与中国工尺谱、琉球三线调弦法与中国三弦调弦法、琉球与中国的打花鼓、琉球组舞与中国戏曲、琉球与中国的龙船歌、琉球王朝乐器等方面进行了探讨，追溯其由中国传入琉球的历史渊源，分析了当地人民在吸收过程中的独特创造。该著作先后获得日本冲绳1987年度出版文化奖和福建省人民政府颁发的福建省社会科学优秀成果专著一等奖。近几年来，王耀华又选取三弦及其音乐为突破口进行研究，试图寻探中国音乐与日本冲绳音乐交流的规律，于1991年12月出版了中文本《三弦艺术论》[79]，全书含上中下三卷：上卷《中国三弦及其音乐》、中卷《日本冲绳三线及其音乐》，分别对两地三弦的源流、形制、乐谱和记谱法、定弦法、音乐系谱等方面进行了论述；下卷是对两地之间存在的历史关系、文化交流、音乐形态的各个方面（如：乐器形制、乐曲、记谱法、定弦法、演奏方式、创作方式、音乐思想等）关联的论述。在其分别发表于国内外的研究论文中，主要的有：《日本琉球“工工四”谱考源》[80]、《琉球组舞与中国戏曲》[81]、《中国与冲绳的打花鼓》[82]、《打花鼓新考》[83]、《关于中琉音乐文化交流史的研究》[84]、《琉球三线一扬调子考》[85]、《划龙船与龙船歌》[86]、《冲绳音乐考察散记》[87]、《冲绳音乐考察与中琉音乐比较研究》[88]、《中国音乐文化对日本冲绳音乐文化的影响》[89]、《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》[90]、《福建与冲绳的“打花鼓”》[91]、

《琉球人的三线志向考》[92]等。

此外，关于中日音乐关系的文章还有：金文达《传奇式的人物藤原贞敏——其人、其事及其乐器》、石磊《清末日本军歌传入中国初考》[93]、易民《隋唐时期的中日文化交流》之“四、艺术方面”[94]、郎樱《中日音乐文化交流史话》[95]、谢孝萍《古琴音乐流传日本》[96]等。

五、中国音乐与亚洲其他国家音乐的比较研究

伍国栋《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》[97]，在从“缅甸王室乐队及其乐器”、“缅甸民间乐队中的几种皮鼓类乐器”这两个方面来分类描述缅甸主要民族乐器的历史和现状之后，再从缅中民族乐器相联系的历史和现实的文化背景中展开有关民族乐器（包括：体鸣乐器、皮鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器、缅甸乐队基本律制等方面）的比较研究，进而从民族学角度来认识缅中乐器诸多联系的深刻根源是种族的历史性联系，并且指出：“缅甸民族音乐文化包含和融合了三种主要的音乐成份，那就是古印度（南亚）——东南亚民族音乐成份、中国西北古氐羌民族音乐成份和中国南方古百越民族音乐成份。”其中后二者“在缅甸曾一度成为主导，并对当今缅甸音乐生活产生了深远影响。这一总体性的基本估计，大致亦适应于我们站在相同的高度来认识和把握我国西南地区诸民族音乐文化的历史与现状、分化与融合。”其实际意义“至少它可以启发我们能够用较开阔的目光来看待今存的某一民族的某些音乐现象，而不至于因视野狭窄而盲目地轻信或断言它们是此族、此地、惟一的、与它族文化毫无关系的孤立发现”。[98]

在对东南亚民族乐器的实地考察研究中，陈自明《缅甸民族乐器考察》[99]、毛继增《柬埔寨民族乐器采访录》[100]具有资料翔实、论述客观的实录性特点，就其本身的论述深度和所提供

的进一步研究的基础来说，两篇都是优秀的文章。

陈自明《印度“拉格”初探》(101)、薛克翘《从两大史诗看印度古代音乐》(102)，是选取某一具有典型性意义的突破口，来对印度音乐的特点及其历史进行深入探讨的论文。陈露茜《印度的传统音乐》(103)，对印度传统音乐的音名和记谱法、音律与音阶、拉格作了概略的论述。

俞人豪《先伊斯兰时代西亚北非的音乐文化》(104)，把研究视点集中于阿拉伯人建立庞大的萨拉森帝国以前的中西亚北非地区音乐文化，为本领域的研究打开了一条新路。李一丁《巴基斯坦的音乐》(105)、赵佳梓《亚洲各国音乐》(106)分别对巴基斯坦和亚洲各国的音乐进行了概述，开拓了视野。

俞人豪《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》(107)，林凌风《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》(108)，是两篇有关学科建设构想的论文。尤其前者，在论述我国开展这项研究的意义之后，还从研究的开展和交流，人才的培养、提供研究人员以实地考察的条件等方面均有良好的设想。

叶栋、金建民《“仁智要录·高丽曲”解译与考释——兼论古代朝鲜和外族的音乐文化交流》(109)，把《仁智要录·高丽曲》置于古代朝鲜与中国、日本、西域、渤海以及其他外族音乐文化交流的背景中来进行考释，不仅对于研究高丽乐源流的探索，而且对于相关国家、民族的音乐文化交流史研究都具有重要意义。韩国鐄《西双版纳傣族与泰北音乐传承的比较》(110)，从族源、文化风俗、主要乐器、主要乐种、传承现况等方面，对两地的傣族与泰族作了比较研究，最后指出：“这两地的人之所以能够保存他们的传统音乐文化，主要的原因是宗教信仰的根深蒂固和生活方式的少受外界影响。”“然而变化是不可避免的。”并且预言：“虽然西双版纳开发较泰北晚，但其文化说不定会比泰北变得快，尤其在官方大力发展观光之后。”笔者认为，这一

预言的某些方面是值得我们深思的。

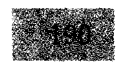
六、丝绸之路音乐的研究

对于丝绸之路有广义与狭义的理解。广义的包括沙漠丝绸之路、农业丝绸之路、森林丝绸之路、海上丝绸之路，或者是北方丝绸之路和南方丝绸之路。狭义的丝绸之路指的是“从汉代到唐代，自中国的古都长安，西至今日的新疆维吾尔自治区，横穿苏联中央亚细亚，向西通过伊朗，往伊拉克、叙利亚、土耳其前进，进入欧洲”(111)。在中国音乐界，目前比较活跃的是对于狭义丝绸之路音乐的研究。

《新疆艺术》作为一个地方刊物，主持者致力于办出水平、办出特色，对丝绸之路音乐的研究就已成为其特色之一。在该刊创刊四周年和庆祝新疆维吾尔自治区成立三十周年纪念之际，曾从该刊所发表的一百多篇文章中选出32篇，辑为《丝绸之路乐舞艺术》(112)出版，其中论述丝绸之路音乐的文章占30篇(113)，分别对十二木卡姆、苏祗婆“五旦”理论、龟兹乐、火不思、鼓吹乐、唐代西域音乐、伊州曲、琵琶、卡龙琴、龟兹筚篥、新疆石窟壁画乐器、哈萨克民间乐器与乐曲、西凉乐舞、龟兹乐舞史、乐师史、敦煌乐史资料等进行了研究。此后，仍继续坚持这一办刊方向，陆续发表了大量有关的研究论文，其中主要的有：李石根《丝路艺术与丝路音乐的研究》、《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》(114)、杨德鋆《南方铜鼓的西渐》(115)、岸边成雄《西域音乐对日本和朝鲜之影响》(116)、孟驰北《新疆文化与草原文化》(117)、宋博年《清商乐与西域乐舞》(118)、王嵘《丝绸之路艺术研究及其走向困境中的思索》(119)、霍旭初《龟兹石窟壁画中的西亚乐器》(120)、郝毅《敦煌古谱倾杯乐考》(121)、夏野《丝路音乐文化的探索与弘扬》(122)、万桐书《维吾尔族木卡姆的几种类型及其比较》(123)、邵光琛

《略谈中原与西域音乐文化的相通性》[124]、李菁娥《维吾尔民歌与西北汉回民歌比较》[125]、钱伯泉《最早内传的西域乐曲——“摩兜兜勒”研究》[126]、陈村、霍旭初《论西域歌舞戏》[127]、玉赛音·克里木《匈奴音乐考》[128]等。对丝绸之路音乐的研究起了有力的推动作用。

老一辈学者常任侠、阴法鲁等先生对丝绸之路音乐文化的研究具有开拓之功。他们的共同特点是：早、多、宽。早，是从事研究的时间早，自本世纪30年代就已开始此项工作：多，是研究成果颇丰；宽，是所涉领域宽阔，不仅音乐文化，而且对舞蹈、美术、杂技建筑等方面都有较为深入的研究。常任侠先生于1980年发表的研究论文《汉唐间西域音乐艺术的东渐》[129]，对西域伊朗系乐器的传来、西域传入的“鼓吹铙歌”乐曲及乐器、西域乐人与乐部组织的东来、西域乐曲龟兹琵琶七调的输入与发展、苏祇婆琵琶七调的原语和它的不同名称、隋唐燕乐调的发展与完成、唐代羯鼓的盛行、唐代音乐艺术东传日本诸乐调等问题作了详到的考证与论述。1981年又出版了专著《丝绸之路与西域文化艺术》[130]，上述论文收入其中作为第二编，与其余有关舞蹈艺术、杂技艺术的编、章相辅相成，从而较为全面系统地论述了西域文化艺术东渐的历史状况。阴法鲁先生先后发表了研究论文《丝绸之路上中外乐舞交流》[131]、《丝绸之路上的音乐文化交流》[132]等，从较为广阔的领域来论述丝绸之路的音乐文化交流的历史状况和特点。



在中青年研究家中，周菁葆对丝绸之路音乐研究是用力较勤、成果较多的一位。其专著《丝绸之路的音乐文化》[133]于1987年出版，上编从纵向历时性论述了西域音乐发展的曙光时期、兴隆时期、异向发展时期、融汇时期、规范时期，下编从横向共时性对中国维吾尔族的木卡姆、印度的拉格、巴基斯坦的拉

格与克什米尔的卡拉姆、伊朗的达斯特加赫、阿富汗的马卡姆、阿拉伯国家的音乐、土耳其的马卡姆、苏联的马卡姆进行了论述，并对丝绸之路诸国的音乐作了比较，对乐律学说作了研究，将中国与丝绸之路诸国的乐器作了比较。该著作在国内外学术界引起了良好的反响。正如冯大喜在该书序言中指出的："作者采用比较研究的方法，立足西域，面向世界，把音乐艺术与其文化背景进行综合研究，把中国艺术与世界艺术进行纵横比较，虽然不能说作者的论证十分精确，无懈可击，但可以说作者勇于探索，提出了重要的立论，显示了艺术追求的锋芒和锐气，这是值得称道的(134)。"此外，周菁葆还发表了许多研究论文，其中主要的有：《中外木卡姆之比较研究》(135)、《试论龟兹乐与大食乐的关系》(136)、《维吾尔与伊斯兰诸国的乐器比较》(137)、《西域音乐的东渐》(138)、《清代乐舞艺术的交流与融合》(139)、《苏联木卡姆学及其研究》(140)等。

余如霍旭初、席臻贯、周吉等，在丝绸之路音乐研究方面都有优秀成果问世，霍旭初、周吉的研究成果主要发表于《新疆艺术》，可参阅前文。席臻贯在致力于敦煌乐谱及其音乐史料研究的同时，对丝绸之路音乐研究也发表了很好的意见，《丝路音乐文化流向研究中的一些问题(141)是其力作之一，文中提出了"双向对流"说，从新的角度来审视纪元前的东西交流与笛、排箫在丝路音乐中的流向问题，提出了"多线论"比较研究的构想，即空间意义上的多线论及时间意义上的多线论。指出："空间意义上的多线论，若以中国音乐史为例，应形成多民族的多线平行研究，不应囿于以汉族为'单线'的研究，对于国别、民族更加多姿多彩、纵横交错的丝绸之路音乐文化来说，更应如此。"时间意义上的多线论，是我们除了唐朝、汉朝以外，还应注意到其它各个时期丝绸之路音乐文化交流的特征，如'张

骞凿空’之前丝路早已开通，音乐交流既然可追溯到很古，那么夏、商、周、春秋各代自亦不能忽视；而唐朝以后，如宋、元、明、清各代的丝路音乐文化交流也都有自己的特征，以往这方面的研究就相对少得多[142]”。

4 研究队伍的形成

多年来，在各级有关部门的支持下，在音乐界同仁的共同努力下，一支中央与地方相结合的中国音乐的跨文化比较研究的队伍正在逐渐形成。

在北京，中央音乐学院的陈自明、俞人豪、蒋菁、王雪、李昕、张伟华、张前，中国音乐学院的杜亚雄、管建华、朱卓建，中国艺术研究院音乐研究所和研究生部的蔡良玉、伍国栋、陈露茜、鲁松龄、吴犇、韩宝强、金经言、韩钟恩，孙玄龄，中央民族学院的关也维、毛继增，都在进行着这一领域的研究。

在各地，上海音乐学院的罗传开、赵家梓、钱仁康、黄允箴，新疆的周菁葆、霍旭初、周吉，陕西的李石根、吕洪静、焦杰、李武华、曲云，广东的费师逊、林凌风，甘肃的席臻贯，福建的王耀华，等等，也都在发挥各自的优势，就自己所熟悉的论域展开中外音乐文化的比较研究。

然而，从总体看来，研究队伍的建设还不能说已经可以令人满意了。虽然许多领导都曾经关心过此事，例如笔者之所以从事这一工作，就是由于当时的中国音乐家协会吕骥等领导同志的提议和关心，如果没有1983年11月的提名作为中国音乐家代表团成员访问日本冲绳等地进行学术交流，也就没有1986—1987年的赴日考察研究，就不可能有后来的成果（虽

然是很不成熟的成果)。许多同仁的外访和学术考察也都属于国家文化交流和学者互换计划中的一个部分。但是，由于经济，外交以及某些人思想上对这一工作的认识等方面的原因，目前，这一研究领域的队伍仍处于自发的各自为战的状态。为了便利于进行研究队伍的组织和学科理论构架的建设，设立比较音乐研究机构和相关学术研究组织，似应提到议事日程上来。建议有关部门的领导同志和关心本研究领域的同仁们，共同努力来促进这一目标的早日实现。

5　对几个问题的思考

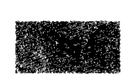
一、关于局内人与局外人

在民族音乐学的研究中，研究者到底应以什么样的身份出现，站在何种立场，是经常遇到的问题。目前比较普遍的主张是以局外人的身份站在纯客观的立场。对此，以笔者的亲身经历和体验看，根据不同的阶段应有不同的处理。在对某一地区、某一民族、某一乐种、乐曲、乐器的音乐进行田野工作时，局外人的身份能使研究者保持冷静的头脑，对研究对象作客观的记录、考察。但是，为了使研究者加深对该地区、该民族、乐种、乐曲乐器的音乐的精神实质和文化内涵的理解，在某一阶段(甚至是相当长一段时间内)以局内人的身份参与其中也是必要的。例如：笔者在日本冲绳考察期间，就曾在九个月的时间里，坚持每周三个晚上到琉球古典音乐照喜名朝一研究所去练习三线歌唱，以一个三线音乐演奏者的身份亲身参与琉球古典音乐的实践，以此感受琉球古典音乐的文化氛围及其精神实质。正是由于这一较长时间的艺术实践，才使我对琉球古典音乐的某些方面有了较为具体的体会，才有此后的一

系列研究成果。所以，笔者认为，以局内人身份亲自参与其中，是避免局外人对事物皮毛了解弊病的重要措施。但是，当研究者进入理性思维时，又必须保持局外人的纯客观立场。尤其对于自我音乐的分析研究中，必须防止局内人的偏颇、偏爱和偏袒。正如岸边成雄先生所指出的："必须要持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的[143]。"

二、宏观与微观

这是近年来在国内文化研究中经常讨论的问题之一。虽然比较统一的认识是：宏观是指导，微观是基础。没有深入细致的微观研究为前提的宏观，往往容易流于空泛；反之，没有宏观指导的微观，只能就事论事，不识大局，不得要领。但是，在实际研究中，经常出现偏颇的情况。对此，笔者认为，在中国音乐的跨文化比较研究中，固然不能忽视对产生不同音乐的文化背景的论述，然而，对音乐本身诸要素（技法、内容、历史背景、个性等）的精细分析，对音乐型态各个局部的解剖，对音乐体系的比较，仍应作为研究的基础。与此同时，还必须重视对音乐周围的文化脉络的研究，使对于音乐自身的研究与对于音乐艺术所处文化历史环境的研究相辅相成，相得益彰，不仅研究中外音乐本身"有什么"异同，而且研究"为什么"有这些异同，进而探究其中的规律性。正是基于这一认识，所以，笔者在《三弦艺术论》的写作过程中，试图从宏观着眼，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，又从微观入手，选取三弦这一代表性乐器，对其形制、源流、定



弦法、记谱法、演奏方式、创作方式、曲调变易、音乐思想等各个方面进行了尽可能细致的比较对照。力求在认识中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之异同的同时，解明产生这些异同的因由。

三、关于方法论的研究

"欲善其工，必先利其器。"方法论之于研究工作，确如"器"之于"工"。近十余年，我国民族音乐学学科建设的长足进展，乃与国外相关学科理论构架的引进和方法论的探讨密切相关。因此，笔者对于从事方法论研究的学者的辛勤劳动致以崇高的敬意。他们的研究成果确已在研究实践中起着有力的推动作用。与此同时，笔者作为研究队伍中的一员，一位实际工作者，还十分赞同黄翔鹏先生倡导的"实践第一"、"言必有物、虚实并务"的主张，"提倡打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究，而不赞成硬搬现代某种学派、某一学科，却不事消化[144]。老一代音乐学家杨荫浏先生以亲自动手制作律管的实践来验证古代乐律学理论；吕骥、黄翔鹏先生等从出土编钟的实际音响中对于"一钟双音"的发现，黄翔鹏先生进而以曾侯乙钟磬铭文乐学体系作理论验证；新一代音乐学家杜亚雄、沈洽、伍国栋等人对裕固族音乐、基诺族音乐、白族音乐的实地调查所取得的理论研究成果，等等，从某种意义上说，都可以视为是"实践第一"、"虚实并务"的结果。在此，对于研究方法的探讨，笔者想借用我国京剧表演艺术家程砚秋的一句话："'守成法'要不拘于成法；脱离成法，又要不背乎成法[145]"。也就是说，对于任何一个学派、一种学科的研究方法，凡是能为我所用的，都应该借鉴，但是绝不可不事消化，生搬硬套；在对传统研究方法进

行革新的时候，又应慎重为之，不要把其中能继续起作用的精华轻易抛弃。因此，无论是传统的史学方法和着眼于音体系的比较研究方法，或是对于音乐型态学的深入细致的研究，或是从民族学与人类学视角对音乐所赖以生存的社会主义背景的探讨，都是相互为用，不应偏废的。如果我们能够在实践中，勇于吸收各学派，各学科研究方法之所长，又善于将它们融合消化、为我所用的话，我们的跨文化比较音乐研究必将提高到一个崭新的水平。

---

(1) 岸边成雄《比较音乐学的业绩与方法》，原文载《东京大学的比较文化研究》第一辑，中文译者：郎樱，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》第265—277页。中国文联出版公司，1985年6月第1版，北京。

(2) 管建华《试评王光祈的比较音乐观点》，《音乐探索》，1984年第1期第67版。四川音乐学院，1984年，成都。

(3) 萧友梅《中西音乐的比较研究》，原载1920年10月31日出版的北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第8号；收入陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第165—175页。上海音乐出版社，1990年12月第1版，上海。

(4) 萧友梅《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，原载1934年7月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第3期，同时刊登在同年8月31日出版的《音乐教育》第2卷第8期“中国音乐专号”；收入陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第414—416页。上海音乐出版社，1990年12月第1版，上海。

(5) 赵元任《新诗歌集·序》，原载人民音乐出版社编辑部编《赵元任歌曲选集》第41—49页。人民音乐出版社，1981年5月北京第1版；收入赵如兰等编《赵元任音乐作品全集》第258—264页。上海音乐出版社，1987年5月第1版，上海。

(6) 童斐《中乐寻源》。上海商务印书馆，1926年初版，上海。

(7) 见中国音乐家协会、中国音乐研究所编《中国近现代音乐史参考资料》。
(8) 同上。
(9) 同上。
(10) 同上。
(11) 同上。
(12) 同上。
(13) 朱谦之《中国古代乐律对于希腊之影响》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊，音乐出版社，1957 年，北京。
(14) 常任侠《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第一集第 14 — 28 页。音乐出版社，1956 年 8 月，北京。
(15) 阴法鲁《从音乐史上看中国和印度的文化关系》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》第一集第 53 — 58 页。音乐出版社，1956 年 9 月，北京。
(16) 潘怀素《隋唐燕乐的成立、遗变和流传》，《人民音乐》1954 年第 1 期。
(17) 马可《关于隋唐时代吸收西域音乐的历史经验》，《人民音译》1956 年第 12 期。
(18) 此为梅里亚姆对民族音乐学所下的定义，转引自山口修《民族音乐与民族音乐学》，原文载日本《音乐艺术》1972 年 10 月号，中文译文由江明惇译、罗传开校，原载《音乐译文》1980 年第 3 期，收入董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》第 278 — 288 页。中国文联出版公司，1985 年 6 月第 1 版，北京。
(19) 此为曼特尔·胡德（Mantle Hood）对民族音乐学下的定义，转引自山口修《民族音乐与民族音乐学》，同上。
(20) 高厚永《中国民族音乐学的形成与发展》，《南艺学报》，1980 年第 2 期，《音乐研究》1980 年第 4 期第 8 — 25 页全文转载。《中国对民族音乐学的研究》，《音乐研究》，1985 年第 1 期。
(21) 董维松、沈洽《民族音乐问题》，《音乐研究》1982 年第 4 期第 33 — 40 页，沈洽《民族音乐学研究方法导论》（上，中，下）《中国音乐学》1986 年第 1 期第 62 — 77 页。第 2 期第 92 — 102 页，第 3 期第 57 — 67 页。沈洽执笔、署名为“年会秘书处”的《全国民族音乐学第二次年会纪要》，《中国音乐》，1982 年第 4 期，《民族

音乐学家的音乐观》，《音乐研究》，1987 年第1 期。
(22) 同上。
(23) 吕骥《中国民间音乐研究提纲（修改稿）》，《音乐研究》，1982 年第 2 期；《在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话》，《南艺学报》，1980 年第 2 期；《中国音乐学、乐学和有关的几个问题》，《音乐研究》，1985 年第 1 期。
(24) 杜亚雄《民族音乐学的研究方法及其目的》，《民族音乐学论文集》上海文艺出版社，1988 年；《也谈民族音乐学的观察方法》，《人民音乐》1985 年第 12 期；《为建立马克思主义学派的民族音乐学而奋斗》，《中央音乐学院学报》1991 年第 3 期。
(25) 黄翔鹏《关于民族音乐学及其他》，《中国音乐学》，1987 年第 1 期。
(26) 管建华《试评王光祈的比较音乐学观点》，《音乐探索》，1984 年第 1 期；《中西音乐及其文化背景之比较》，《音乐探索》，1985 年第 4 期、《比较音乐学的再探讨》，《中国音乐》，1988 年第 2 期。
(27) 韩锺恩《"文而化之"、"历而成史"——关于比较音乐研究的思考》，《音乐探索》，1990 年第 4 期；《关于民俗音乐研究的三个比较》，《音乐探索》，1991 年第 2 期。
(28) 萧梅《音乐学的方法论》，《1988 中国音乐年鉴》第 188 — 186 页。中国艺术研究院音乐研究所编，主编田青，文化艺术出版社，1989 年 1 月，北京。
(29) 乔建中《我国民族音乐学现状刍议》，《人民音乐》，1985 年第 7 期；《研究方法纵横谈》，《中国音乐学》，1988 年第 2 期。
(30) 伍国栋《民族音乐现象系统化结构的综合研究》，《音乐研究》，1989 年第 1 期。
(31) 冯光钰《研究方法的更新与民族音乐学的特性》，转引自沈洽《民族音乐学十年》，载《1990 中国音乐年鉴》第 338 — 355 页。《民族音乐学的理论和实践》，《人民音乐》，1988 年第 7 期。
(32) 费师逊《关于民族音乐学的研究与教学问题》，《民族音乐学论文集》，上海文艺出版社，1988 年；《以瑶族音乐研究中的体会与设想为例，谈民族音乐学的方法与技术问题》，全国民族音乐学第三次年会（贵州片）油印论文，《民族音乐与文化流》，《人民音乐》，1988 年第 1 期。
(33) 董维松、沈洽《民族音乐问题》，《音乐研究》1982 年第 4 期第

33—40页；沈洽《民族音乐学研究方法导沦》(上，中，下)，《中国音乐学》1986年第1期第62—77页，第2期第92—102页，第3期第57—67页；沈洽执笔、署名为“年会秘书处”的《全国民族音乐学第二次年会纪要》，《中国音乐》1982年第4期；《民族音乐学家的音乐观》，《音乐研究》，1987年第1期。

(34) 管建华《试评王光祈的比较音乐学观点》，《音乐探索》，1984年第1期；《中西音乐及其文化背景之比较》，《音乐探索》，1985年第4期；《比较音乐学的再探讨》，《中国音乐》，1988年第2期。

(35) 韩锺恩《“文而化之”、“历而成史”——关于比较音乐研究的思考》，《音乐探索》，1990年第4期；《关于民俗音乐研究的三个比较》，《音乐探索》，1991年第2期。

(36) 据罗传开《外国民族音乐研究1988—1989》《1990中国音乐年鉴》第194—195页，中国艺术研究院音乐研究所编，田青主编，文化艺术出版社，1990年12月北京，以及笔者本人所了解情况。

(37) 沈洽《民族音乐学10年》“五、跨文化比较研究”，《1990中国音乐年鉴》第349页。中国艺术研究院音乐研究所中国音乐年鉴编辑部编，山东教育出版社，1990年12月。

(38) 王耀华《三弦艺术沦》(上卷)第5页，海峡文艺出版社，1991年12月第1版，福州。

(39) 此为曼特尔·胡德(Mantle Hood)对民族音乐学下的定义，转引自山口修《民族音乐与民族音乐学》，同上。

(40) 钱仁康《论顶真格旋律》，上海音乐学院学报《音乐艺术》1983年第2、3期。

(41) 钱仁康《起承转合的结构功能》(曾在南京艺术学院作学术报告)。

(42) 钱仁康《音乐语言中的对称结构》，上海音乐学院学报《音乐艺术》1988年1、2、3、4期。

(43) 钱仁康《双拽头体和巴歌体》，中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐学》1990年第2期。

(44) 编辑部记者《共同规律是比较音乐研究的重要课题》，中国艺术研究院音乐研究所编，田青主编、韩锺恩副主编《1989中国音乐年鉴》第316、317页。文化艺术出版社，1989年9月，北京。

(45) 同上。

(46) 管建华《中西音乐及其文化背景之比较》，四川音乐学院学报《音

乐探索》1985年第4期第13—23页。

(47)管建华《论中西音乐艺术的时空模式》,《中国音乐》1989年第4期第8—11页。

(48)同上,第11页。

(49)管建华、蓝光明《“慢悍”音乐及其与“奥加农”之比较》四川音乐学院学报《音乐探索》1985年第1期第35—41页。

(50)童忠良《论穿歌结构——兼论穿五句与中西曲式有关问题的比较》,《中央音乐学院学报》1990年第2期第23—27页。

(51)蒋菁《中国戏曲与西方歌剧的互洽互长》,《中央音乐学院学报》1990年第1期第3—11页。

(52)曹利群《试论嵇康与汉斯立克的音乐美学思想》,《音乐研究》1986年第2期第61—68页,李曙明《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》,《音乐研究》1990年第1期第88—95页。

(53)阴法鲁《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》,《音乐研究》,1982年2期;王柔《西洋音乐传入中国考》,《音乐研究》,1982年第2期。

(54)殷梅《略论民族唱法与西洋唱法的共性与个性》,四川音乐学院学报《音乐探索》1990年第2期第73—74页;周亨芳《中西唱法“比较”研究》,四川音乐学院学报《音乐探索》1991年第3期第35—38页。

(55)庄永平《中西乐器及手法论》,《中国音乐》1985年第4期第16—18页。

(56)徐平心《中外扬琴的比较》,《中国音乐》1988年第1期第17—19页。

(57)杜亚雄《裕固族民歌的音乐特色》,《中央音乐学院学报》,1981年第3期。

(58)纪泽《中国音乐在国外——杜亚雄论文在加拿大、美国、匈牙利、阿根廷的反响》,《中国音乐》1984年第2期第7—9页。

(59)杜亚雄《裕固族西部民歌与有关民族民歌之比较研究》,《中国音乐》1992年第4期第22—26页。

(60)杜亚雄《匈奴西迁及其民歌在欧亚的影响——兼答罗·塔·安德拉斯教授》,《中国音乐》1984年第3期。

(61)张瑞《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》,《音乐研究》1985年第2期第93—99页。

(62) 布杰《裕固族西部民歌与匈牙利民歌相似的原因》,《中国音乐》1985 年第 3 期第 29 — 31 页。
(63) 寒冰《匈牙利民歌与哈萨克民歌之民源探究》,《新疆艺术》1987 年第 4 期第 19 — 22 页，新疆人民出版社，1987 年 7 月。
(64) 杜亚雄《匈牙利民歌与哈萨克民歌有民源关系吗？》,《新疆艺术》1989 年第 3 期第 38 — 40 页，新疆人民出版社，1989 年 5 月。
(65) 李昕《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》,《音乐研究》1987 年第 4 期第 53 — 60 页。
(66) 李武华、曲云《印第安乐曲“祈祷”与晋陕民间音乐之比较》,《中央音乐学院学报》1986 年第 4 期，第 35 — 36 页。
(67) 张伟华《美国加州朱玛什印第安部落的一次采风札记》《音乐研究》1985 年第 1 期第 20 — 24 页；王雪《探索印第安人音乐的随笔》,《音乐研究》1985 年第 1 期第 31 — 32 页。
(68) 杜亚雄《美国印地安人的音乐》,《中国音乐》1992 年第 1 期第 29 — 31 页。
(69) 罗传开《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）》,《音乐研究》1987 年第 3 期第 26 — 35 页。
(70) 同上，第 35 页。
(71) 鲁松龄《尺八初探》, 1985年6月在中国南音学会学术讨论会上宣读，刊载于泉州历史文化中心办公室编印《泉州历史文化中心工作通讯》1985 年第 1 期“南音研究专辑之二”第 9 — 18 页。
(72) 鲁松龄《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》,《音乐研究 1987 年第 3 期第 36 — 41 页。
(73) 同上，第 41 页。
(74) 李石根《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》,《中央音乐学院学报》1987 年第 4 期第 33 — 39 页。
(75) 吕洪静《从日本雅乐看唐代拍数的表现》, 上海音乐学院学报《音乐艺术》1988 年第 4 期第 12 — 15 页。
(76) 焦杰《长安古乐与日本民歌调式比较》, 西安音乐学院学报《交响》1987 年第 1 期第 15 — 17 页。
(77) 秦德祥《谈中日民歌调式关系》,《中国音乐》1986 年第 1 期第 33 页。
(78) 王耀华《琉球、中国音乐比较论》（日文版），日本那霸出版社，

1987年7月第1版，那霸。
(79) 王耀华《三弦艺术论》(中文版，海峡文艺出版社，1991年12月第1版，福州。
(80) 王耀华《日本琉球“工工四”谱考源》，沈阳音乐学院学报《乐府新声》1985年第1期。
(81) 王耀华《琉球组舞与中国戏曲》，日本《冲绳タイムス》1987年3月21、24、25日连载。
(82) 王耀华《中国与冲绳的打花鼓》，日本《冲绳タイムス》1987年4月2—10日8次连载。
(83) 王耀华《打花鼓新考》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第18期。
(84) 王耀华《关于中琉音乐文化交流史的研究》，日本《冲绳タイムス》1987年7月14—17、20，21日共6次连载。
(85) 王耀华《琉球三线一扬调子考》，日文稿载日本冲绳艺能史研究会《冲绳艺能史研究》第7号，1987年7月，那霸；中文稿载《音乐研究》1989年第4期第64—75页。



(86) 王耀华《划龙船与龙船歌》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第14号。
(87) 王耀华《冲绳音乐考察散记》，《音乐研究》1988年第1期第86—89页。
(88) 王耀华《冲绳音乐考察与中琉音乐比较研究》，广西艺术学院学报《艺术探索》1989年第2期。
(89) 王耀华《中国音乐文化对日本冲绳音乐文化的影响》，联合国海上丝绸之路泉州国际学术会议论文集《中国与海上丝绸之路》第120—129页，福建人民出版社，1991年2月第1期，福州。
(90) 王耀华《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》，《中国音乐学》1991年第2期第22—37页。
(91) 王耀华《福建与冲绳的“打花鼓”》，日本《琉球新报》1992年2月26，27、28日连载。
(92) 王耀华《琉球人的三线志向考》，日本《冲绳タイムス》1992年3月3—6、9—13日，共9次连载。
(93) 金文达《传奇式的人物藤原贞敏——其人、其事及其乐器》，西安音乐学院学报《交响》1987年第3期第1—8页；石磊《清末日本

军歌传入中国初考》，《音乐研究》 1983年第4期第65—71页》。
(94) 易民《隋唐时期的中日文化交流》“四、艺术方面”，《文史哲》1978年第5期第47页。
(95) 郎樱《中日音乐文化交流史话》，《人民音乐》1979年第12期。
(96) 谢孝萍《古琴音乐流传日本》，《音乐生活》1983年第11期。
(97) 伍国栋《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》，云南省民族艺术研究所《民族音乐》1986年第1期第7—15页；1986年第2期，第14—21页。云南民族出版社，1986年3月、6月昆明。
(98) 伍国栋《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》，云南省民族艺术研究所《民族音乐》1986年第2期第21页，云南民族出版社，1986年3月、6月，昆明。
(99) 陈自明《缅甸民族乐器考察》，《乐器》1986年第6期。
(100) 毛继增《柬埔寨民族乐器采访录》，《乐器》1986年第1、2期。
(101) 陈自明《印度“拉格”初探》，《中央音乐学院学报》1983年第3期。
(102) 薛克翘《从两大史诗看印度古代音乐》，《南亚研究》1985年第2期，转引自刘石《外国民族音乐研究》，刘文载《1988中国音乐年鉴》第182页。
(103) 陈露茜《印度的传统音乐》，《音乐研究》1989年第4期第90—98页。
(104) 俞人豪《先伊斯兰时代西亚北非的音乐文化》，西安音乐学院学报《交响》1985年第4期。
(105) 李一丁《巴基斯坦的音乐》，《中国音乐》1987年第3期。
(106) 赵佳梓《亚洲各国音乐》，上海文艺出版社《音乐爱好者》1985年第3、4、5、6期，1986年第1、2、3、4期。
(107) 俞人豪《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》，《音乐研究》1984年第4期。
(108) 林凌风《西南各民族音乐研究在东南亚音乐研究中的重要地位》《中国音乐》1984年第4期。
(109) 叶栋、金建民《“仁智要录·高丽曲”解译与考释——兼论古代朝鲜和外族的音乐文化交流》，上海音乐学院学报《音乐艺术》1990年第3期第1—15页。
(110) 韩国鐄《西双版纳傣族与泰北音乐传承的比较》，《中央音乐学院学报》1991年第3期第33—37页。

(111) 岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》，日本讲谈社，1682年日文版；王耀华译中文版，第14页，人民音乐出版社，1988年5月第1版，北京。

(112)《新疆艺术》编辑部编《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985年9月第1版，乌鲁木齐。

(113) 这30篇有关丝绸之路音乐的论文是：万桐书《维吾尔族古典音乐"十二木卡姆"》，阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明、努尔穆罕默德·道列提《"十二木卡姆"与吐尔地阿洪》（岳爱棣译），艾买提江《木卡姆大师吐尔地阿洪》，谷苞《"龟兹乐"与"十二木卡姆"》，阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明《阿曼尼莎汗和十二木卡姆》（杨金祥译）、《论维吾尔古典音乐"十二木卡姆"》（杨金祥译），关也维《木卡姆的形成及其发展》，周菁葆《木卡姆探微》，王曾婉《木卡姆的调式理论与苏祗婆的"五旦七声"》，何昌林《苏祗婆其人》、《苏祗婆的"五旦"理论》，周吉《龟兹乐艺术特色初探》，沈贻炜《西域乐舞和元代杂剧》，关也维《火不思乐器考略》，赵铭善《唐代西域音乐的流行》，黎蔷《维吾尔鼓吹乐的形成与发展》，范承渠《哈密古乐——伊州曲》，李根万《民族乐器的珍宝——琵琶》，侯赛因·克日木《卡龙琴简史》，周菁葆《新疆石窟壁画乐器述略》，吾马尔汉·阿斯鲁夫《哈萨克族民间乐器与乐曲》（第力华译），李根万《精美的西凉乐舞》，简其华、王曾婉《伊拉克巴格达木卡姆及塔吉克什木卡姆》，杨德望《龟兹乐在云南》，毛拉艾斯木吐拉穆吉孜《乐师史》（杨金祥译），哈德尔·吾守尔《多朗麦西热甫》（提来克·依不拉音译），胡邦铸《倒喇与多朗》，霍旭初《龟兹乐舞史话》，牛龙菲《敦煌乐史资料概论》，霍旭初《龟兹筚篥的流传及其艺术特色》。

(114) 李石根《丝路艺术与丝路音乐的研究》，《新疆艺术》，1986年第5期；《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》，《新疆艺术》，1989年第5期。

(115) 杨德望《南方铜鼓的西渐》，《新疆艺术》，1987年第3期。

(116) 岸边成雄《西域音乐对日本和朝鲜之影响》，《新疆艺术》，1988年第6期。

(117) 孟驰北《新疆文化与草原文化》，《新疆艺术》，1988年第5期。

(118) 宋博年《清商乐与西域乐舞》，《新疆艺术》，1988年第5期。

(119) 王嵘《丝绸之路艺术研究及其走向困境中的思索》,《新疆艺术》,1989年第1期。
(120) 霍旭初《龟兹石窟壁画中的西亚乐器》,《新疆艺术》,1989年第1期。
(121) 郝毅《敦煌古谱倾杯乐考》,《新疆艺术》,1989年第2期。
(122) 夏野《丝路音乐文化的探索与弘扬》,《新疆艺术》,1989年第2期。
(123) 万桐书《维吾尔族木卡姆的几种类型及其比较》,《新疆艺术》,1989年第6期。
(124) 邵光琛《略谈中原与西域音乐文化的相连性》,《新疆艺术》,1990年第1期。
(125) 李菁娥《维吾尔民歌与西北汉回民歌比较》,《新疆艺术》,1991年第6期。
(126) 钱伯泉《最早内传的西域乐考——"摩诃兜勒"研究》,《新疆艺术》,1991年第1期。
(127) 陈林、霍旭初《论西域歌舞戏》,《新疆艺术》,1989年第3期。
(128) 玉赛音·克里木《匈奴音乐传略》,《新疆艺术》,1989年第3期。
(129) 常任侠《汉唐间西域音乐的东渐》,《音乐研究》1980年第2期第6—49页;后作为《丝绸之路与西域文化艺术》的第二编,该书第33—106页。
(130) 常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》,上海文艺出版社,1981年4月第1版,上海。
(131) 阴法鲁《丝绸之路上的中外乐舞交流》,《舞蹈论丛》,1980年第1期。
(132) 阴法鲁《丝绸之路上的音乐文化交流》,《人民音乐》,1980年第2期。
(133) 周菁葆《丝绸之路的音乐文化》(新疆人民出版社,1987年12月第1版,1988年2月第1次印刷,乌鲁木齐。
(134) 冯大喜为《丝绸之路的音乐文化》写的《序言》,该书《序言》第2期,同上。
(135) 周菁葆《中外木卡姆之比较研究》,上海音乐学院学报《音乐艺术》1983年第2、3期。
(136) 周菁葆《试论龟兹乐与大食乐的关系》,西安音乐学院学报《交响》1985年第1期。

(137) 周菁葆《维吾尔与伊斯兰诸国的乐器比较》,《新疆艺术》, 1985年第4、5、6期。

(138) 周菁葆《西域音乐的东渐》,《新疆艺术》, 1987年第3期。

(139) 周菁葆《清代乐舞艺术的交流与融合》,《新疆艺术》, 1988年第1期。

(140) 周菁葆《苏联木卡姆学及其研究》,《新疆艺术》, 1989年第6期。

(141) 席臻贯《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》,《音乐研究》1989年第4期第56—63页。

(142) 席臻贯《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》,《音乐研究》1989年第4期第62—63页。

(143) 岸边成雄《比较音乐学的业绩与方法》, 日文稿载《东京大学的比较文化研究》第一辑, 中文稿由郎樱译, 董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》第273页。中国文联出版社公司, 1985年6月第1版, 北京。

(144) 黄翔鹏先生谈话录, 1992年3月22日。

(145) 程砚秋《创腔经验随谈》, 中国音乐家协会编《音乐建设文集》中卷第975页, 音乐出版社, 1959年10月, 北京。



(原载《中国音乐学》1993年第1期第12—26页,
文化艺术出版社, 1993年1月)

中日音乐比较研究的历史、现状及其展望

1 前提——古代、近现代的中日音乐文化交流

任何事物的存在都有一些必要的前提条件。对于中日音乐比较研究来说，其前提条件就是古代和近现代的中日音乐文化交流。如果没有历史上的中日音乐文化交流的话，那么，就不可能存在中日音乐之间相互吸收、融合、变易，也就无所谓探寻其规律的中日音乐比较研究。

中日音乐文化交流如果从大的方面看，应当可以分为古代和近现代两个历史时期。

古代，在中国指的是鸦片战争（1840 年）之前，在日本是明治（1868 年）以前。在这历时几千年的期间里，中日音乐文化交流曾经有过几个特别频繁、密切的时期。其中，

隋唐时期的交流是具有代表性意义的。日本方面，伴随着遣隋使、遣唐使的派遣，也有音声长、音声生来到中国。音声长是擅长于日本音乐的音乐家，他们负责将日本音乐带到中国来演奏，实际上是肩负着将日本音乐传入中国进行日中音乐文化交流重任的文化使者。音声生是来中国学习中国音乐的留学生，随着遣隋使、遣唐使在中国学习琵琶等乐器的演奏，并将中国乐器及其演奏法、乐谱、乐曲、乐理带回日本，因此才有了回到日本的藤原贞敏等人及其琵琶等乐器的演奏。此后，在宋、元、明、清，这种交流一直都没有中断过。所以才有现在还流传于日本的筚篥、筝、三线、三味线、笛、鼓、钲以及琵琶乐、筝曲、冲绳三线音乐、本土三味线音乐、明清乐、佛教音乐等，才有现在还留存于日本的《碣石调·幽兰》琴谱、五弦琵琶谱、《乐书要录》等。在这些乐器、乐种、乐曲、乐谱、乐理中，一方面有着从中国带来的原样影响，另一方面又加进了日本人的思考、变化和改造。因此，这就为当今的中日音乐比较研究留下了有意义的课题。

近现代以来，日本经过明治维新以后，大量输入欧洲音乐文化，使传统音乐的乐风为之一变。并在学校开设学堂乐歌课，普及音乐教育。这种受欧洲影响的音乐及其教育，于19世纪末，又通过中国赴日本的留学生如：沈心工、李叔同、肖友梅、丰子恺、高寿田、冯亚雄、曾志忞、刘质平等人传到中国，促进了中国近代音乐创作和音乐教育的变化，使中国出现了用外来曲调填词的学堂乐歌，并由此催生了群众歌曲和艺术歌曲;在中小学里开设《唱歌》课，使音乐课作为一门正式课程而进入学校教育。

这些历史上的音乐文化交流到底有些什么规律性的原理呢？为什么古代主要是中国影响日本，近现代又主要是日本影响中国？音乐交流与政治、经济、文化的关系如何？音乐交流

本身又有哪些吸收、融合、变易的规律？……等等，都是中日音乐比较研究的课题。因此，我们认为，古代和近现代中日音乐文化的交流是今天进行中日音乐比较研究的前提。

2 历史——在比较音乐学潮流中崛起，以文献学研究为特色

如果从广义的意义上说，中日音乐比较研究的历史应当可以追溯到古代，也就是说，伴随着中日音乐文化的交流，必然地要自觉或不自觉地研究中日两国音乐之间的异同，然后按照自己的感性和悟性对之进行变易、改造，使之与自己的审美观相符合，变成自己的东西。

但是，从狭义意义上说，中日音乐比较研究的历史，比较准确而切题地说，应该从比较音乐学传入东方以后算起。日本著名音乐学家岸边成雄先生称中国的王光祈先生是“把柏林学派的比较音乐学观点介绍到东方来的第一人”学者。当时正值本世纪20年代。王光祈在比较音乐学研究方面的主要著作有《东方民族之音乐》、《东西乐制之研究》、《千百年间中国与西方音乐的关系》等。主要视野是中国音乐与欧洲音乐之比较研究，可惜尚未涉及中日音乐比较研究。

当时对于中国日本音乐比较研究着力较著的应推日本方面的音乐学者，如：田边尚雄、林谦三、岸边成雄、泷辽一以及东洋音乐学会的一些学者。

田边尚雄（1885—1983年）先生曾经于20年代、50年代到中国台湾、大陆考察传统音乐，以采访日记的形式记录下

了有关当时中国音乐的宝贵资料，并在他的家中至今还珍藏着当时录音的唱片等音响资料。另外，田边尚雄先生还于1937年由中国商务印书馆出版了《中国音乐史》，这是运用比较音乐学的方法，从东西音乐文化交流的视野来写的一部中国音乐史，具有一定的学术价值。

林谦三（1899—1978年）是著名的中国音乐研究家，先后在隋唐燕乐调、敦煌琵琶谱解译、东亚乐器、明清乐等方面进行了开拓性研究，出版了《隋唐燕乐调研究》、《明乐八调研究》《敦煌琵琶谱的解读研究》、《东亚乐器考》、《敦煌舞谱解读的端绪》、《明乐新考》等论著。

岸边成雄先生（1912—　）是当今85岁高龄的著名的中国音乐研究家，致力于唐代音乐史的研究，40年代就有《东亚音乐史考》、《东方乐器及其历史》等著作问世。1961年以《唐代音乐史的研究（乐制篇）》获文部省奖和东京大学博士学位。并有《唐代音乐文献解读》、《燕乐名义考》、《唐俗乐二十八调的成立年代》、《南北朝隋唐的河西音乐（西凉乐与胡部新声）》、《西域七调及其起源》、《宋元杂剧与能》、《唐代十部伎的性格》、《周文矩唐代乐妓合乐图研究》、《长沙汉墓二、三号墓的乐器与津市纳新的"筝"》等论文出版，对以唐代音乐为中心的中国音乐进行了全面系统的深入研究。



泷辽一先生则致力于中国乐器、音乐史、音乐思想的研究，出版了《中国音乐的再发现（乐器篇）》、《中国音乐的再发现（历史篇）》、《中国音乐的再发现（思想篇）》等。

此外，在1943年出版的《田边先生还历纪念，"东亚音乐论丛"》中，还登载了张源祥《见于中国古籍中的音乐观》、泷辽一《中国乐舞的意义初探》、西郁清助《两晋时代乐论考》等关于中国音乐的研究论文。

在中国，阴法鲁、常书鸿、杨荫浏、任二北等学者都

对中日两国之间在历史上的音乐文化交流状况作过研究和论述。常书鸿先生还到过日本留学、搜集调查中日音乐文化交流的历史资料。

由于这一时期的研究者都有比较深厚的汉学造诣和文献学功底，所以这一时期在中日音乐比较研究方面的显著特点是对于古籍文献的充分运用和严格考证。例如岸边成雄先生在写作《唐代音乐史之研究》时，就曾大量查阅唐代文献（含正史、野史、笔记、小说），据作者在书后所附的参考书目其数量达一百多部。并进行逐一查对、考证，以求史料运用的准确、可靠。正因为作者以大量的文献史料作基础进行综合比较对照，所以，使其研究能从广阔的社会、历史、文化背景对唐代的乐制进行考察研究，从而能得出比较可靠的结论来，取得前所未有的成就。

3 现状——在友好交流中发展的“文化脉络中”的中日音乐比较研究

伴随着1972年中日外交关系正常化和70年代末中国改革开放政策的实施，80年代以来，中日音乐比较研究事业无论是在研究领域的开拓，还是研究方法的探索和研究队伍的形成壮大等方面都有可喜的进展。

一、研究领域的开拓与深化

在研究领域方面，老一辈研究家所开拓的比较音乐史学得到了进一步发展，出现了岸边成雄先生的专著《古代丝绸之

路的音乐》、论文《亚洲音乐的国际交流——以唐代中国为中心》，笠原清《中国古代的音乐思想》，冈本文雄《中国古代的声音的遗产》，中西进《古代日中交流中的文学与音乐》，中西和天《关于〈隋书〉的〈音乐志〉所载异质音阶的接触引起的冲突和融合》，国立剧场调查养成部资料课编《丝绸之路的乐器和艺能具展》，小岛毅《宋代的乐律论》，赵维平《日本古代对中国古代音乐的受容》，柘植元一《丝绸之路乐器》，增山贤治《通过历史所知道的中国音乐》，罗传开《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）》，金文达《传奇式的人物藤原贞敏——其人、其事及其乐器》，石磊《清末日本军歌传入中国初考》，易民《隋唐时的中日文化交流》之“四、艺术方面”，郎樱《中日音乐文化交流史话》，谢素荼《古琴音乐流传日本》，郑锦扬《从三本（中国音乐史）管窥二三十年代中的学者的中日音乐史视野》，沈小峰《中日音乐通史写法比较概要》等。

与此同时，在音乐形态学（含乐器、乐种、乐曲、乐理、乐谱研究）、音乐美学、音乐教育以及综合性比较研究等方面都有长足的进展。

音乐形态学的研究中，乐器研究是成果较为显著的方面。三谷阳子对东亚琴筝（含中国、日本、朝鲜琴等）的研究尤为突出，先后发表了《琴曲“阳关三叠”》、《东亚琴筝的比较音乐学研究》、《东亚的“筝”乐》、《琴乐的历史变迁》、《东亚琴筝的研究——以定弦法和旋律法系列为中心》等论文，集中对东亚琴筝的乐器构造与演奏法、音乐历史、琴谱与记谱法、音阶与调弦法、歌词与乐曲结构、旋律法进行了较为全面系统的论述。此外、林腥《中国筝与日本筝的比较研究——包括其教授法》，俞人《中日传统筝音乐历史与形态之比较》、《中日演奏筝的人》，阎林红《中日传统筝曲演奏技巧之比较》，都从不同角度对中

日筝进行了比较研究。

近几年来，中日琵琶、三弦的比较研究也是较为活跃的领域。在琵琶比较研究方面，有杨宝元《中国琵琶的乐器学的研究——历史性的研究》，余明《关于清代琵琶和清代刊行的〈琵琶谱〉》，以及本次会议中的余丹红《中日琵琶比较研究》、孙丽伟《福建南音琵琶与日本琵琶之比较研究》等论文出现，在中日三弦及其音乐比较研究方面，出现了王耀华的三卷本专著《三弦艺术论》（上卷《中国三弦及其音乐》、中卷《日本冲绳三线及其音乐》、下卷《中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究》）。

其他如左继承《日本的筚篥和中国的管子的比较研究》，铃木正崇《白裤瑶的铜鼓》，增山贤治《福建南曲及其乐器》、《通过乐器所知道的中国音乐》，增山贤治、余少华《胡弓（中国的胡琴）——以二胡为中心》都是有关中日乐器比较研究或是日本人对中国乐器进行研究的论文。

乐种研究涉及明清乐、打花鼓、琉球御座乐、汉族音乐、说唱音乐、戏曲音乐、中国少数民族音乐、宗教音乐等。其中，对于明清乐的研究有杨桂香、中西启、塚原广子、山野诚之等人的论文；对冲绳打花鼓的研究有喜名盛昭、王耀华等人的论文；琉球御座乐的研究有以比嘉悦子为会长的御座乐复原研究会的诸成员（如金城厚、喜瀬、寺内直子、瑞庆等），以及王耀华、内田顺子等人的论文；对汉族音乐的研究有沈洽《中国——汉族的音乐》；对少数民族的研究有月溪坦子、杜亚雄、陈铭道等人的《中国少数民族音乐》、藤井知昭《探讨中国西南部少数民族——以歌垣的传承为中心》、周达生《中国少数民族的音乐和曲艺》，酒井正子《传承歌谣和音乐研究——关于中国西南部山地的少数民族音乐》；对中国宗教音乐的研究，有泷本裕造等人的论文如《探寻中国的声音——中国佛教音乐的现状》，田仲

一成《中国祭祀演剧研究》、《中国的宗教和戏剧》、《中国乡村祭祀研究——地方戏的周围环境》，长方正博《西藏佛教舞蹈的音乐性——关于假面舞蹈“羌姆”》，加藤千代《西藏的传说——围绕“文成公主”的歌剧、歌曲》；关于中国戏曲音乐和说唱音乐的研究，有孙玄龄、细井尚子、井口淳子、增山贤治、吉川良和、村松一弥等人的论著。

乐曲研究则涉及明清乐《九连环》、冲绳舞蹈音乐《打花鼓之歌》、琴曲《阳关三叠》等。

乐理研究则有东川清一、陈应时、关鼎等人对“调”、转旋、转旋均等的研究、讨论的论文，吕洪静则从唐代音乐与日本音乐的比较中对节拍、节奏、换头等音乐现象进行了比较研究，取得了可喜的成果。



乐谱研究中，除了增山贤治《中国音乐的记谱体系》对中国记谱法作了较为全面介绍，张前《魏氏乐谱与明代中日音乐交流》对魏氏乐谱作了研究之外，80年代以来，由叶栋重新解译敦煌谱而引起的对于敦煌乐谱解译问题的争论，把沉寂多年的敦煌谱解译重又掀起了一股热潮。何昌林、陈应时、席臻贯、赵晓生等人都发表过意见，提供了自己的研究成果，对这一领域研究的深化起了一定的推动、促进作用。

在音乐美学研究方面，涉及嵇康音乐美学思想的有马场英雄《关于嵇康的〈声无哀乐论〉——“移风易俗”与“乐”的问题》，泷本裕造《嵇康的“声无哀乐论——关于养生论”》、原正本《嵇康的〈声无哀乐论〉——围绕其理论性的展开》。关于古代音乐思想的有笠原洁《〈乐记〉注解（一）（二）（三）（四）（五）（六）》、《中国古代音乐思想》、深津胤房《古代中国人的思想和生活——关于用声音的祓》、吉田照子《从乐论篇到乐记篇——乐和性的形而上学》、儿王宪明《三分损益法和阴阳思想》、道家春代《阮籍“乐论”译注》、笠原洁《音乐的历史和

音乐观》等。直接对中日音乐美学、音乐风格特点进行比较的有泷本裕造、周耘的论文《浓与淡——中日佛教音乐风格的比较研究》。

音乐教育的比较研究，也是近年来比较活跃的领域，中国留日学生在日本各大学研究生院的攻读课程中，除了民族音乐学之外，主要的就是音乐教育，中国留学生在日本大学的硕士论文中有许多都是以中日音乐教育的比较研究为论题的，本次参加会议的林能杰先生在日本千叶大学教育学部音乐科师从宫野桃子先生，其论文题目就是《中日音乐教材中的民族音乐》。他为本次会议提出的论文是《中日音乐教材中的传统音乐》。此外，中国的其他学者也有以中日音乐教育之比较研究为中心议题的，已发表的主要论文有：张前《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》，马达《中日高师音乐教育专业几个问题的比较研究》，《中日初中音乐教科书的比较研究》，冯芸《对中日两国高等师范音乐教育现状的分析与思考》，《中日两国音乐师资培养所面临的挑战》，周显宝《日本明治时代的音乐教育改革与中国清末民初的音乐教育改良之比较研究》等。

在音乐文化的综合性比较研究方面，有宫川寅雄《对文化政策和艺术界的展望》，平野健次、渡边知也《采用中国素材的日本的音乐艺能》，朱家骏《从乐器考察中国文化的一贯性和革新性》、《神灵的音——汉字记号文字论》，孙玄龄《中国的音乐世界》，仲万美子《日中现代化与音乐》，赵维平《东亚雅乐文化交流的文献研究》，东晓子（尾高晓子）《雅乐——中、日、韩的关系》，《中国传统戏曲中伴奏音乐的相传——关于使用乐曲唱法学习形式的实态》，蒲生乡昭《日本音乐中看到的中国影响》，杨民康《试论中国南方少数民族音乐与日本民间音乐比较研究的前景》，管建华《中日音乐发展接受西方影响之比较》，宋瑾《中日比较：音乐的东、

西处理》，傅建生《关于“拿来主义”》，冯伯阳《20世纪中日音乐文化交流的研究》，孙星群《中国传播日本的乐器、曲目、剧目之考释》等论文出现，分别对中日两国音乐文化交流中带有普遍性的问题进行了综合性论述。

二、研究方法的探索和创新

首先是中日两国外交关系正常化和中国对外开放政策的实施，为中日两国音乐研究者相互之间的访问、考察、留学和学术交流提供了前提条件。自80年代，尤其是80年代后期以来，有许多日本学者如岸边成雄、小泉文夫、藤井昭、柘植元一、山口修等都来中国作过实地调查、考察，或参加过学术会议，进行学术交流．也有许多中国学者如罗传开、张前、王耀华、孙玄龄、林能杰、马达等人到过日本，他们或者作较长时间的留学，作短期学术考察、学术访问、出席学术会议。这些都为实地考察、实技练习以及进一步深入比较研究创造了有利条件。

正因为有以上实地考察、实技练习的基础，所以使这些研究者对于与音乐相关的社会文化背景有所了解、有所熟悉，而使民族音乐学所提倡的“不仅研究音乐本身，而且研究产生该音乐的文化背景”以及“在文化脉络中来研究音乐”成为了可能。比如在井口淳子的博士论文《中国农村的音乐——乐亭大鼓》中，不仅研究了乐亭大鼓音乐本身（包括音乐结构、演奏演唱形式、旋法特点、音乐与语言的关系），而且研究了该音乐艺术形式活动的场合，与社会生活、民俗活动的关系，从而明确了该音乐艺术的社会文化背景和文化脉络。又如孙玄龄先生，由于本来对中国说唱音乐及其文化背景就有较为深刻的了解，有比较深厚的功底，到日本后，又对日本的说唱音乐进行了较为深入的考察，对日语的特点及其文化背景有一定的理解，所以，在他的《在日中两国说唱音乐中所看到的共同现象》

论文中，能够比较准确地解释说唱音乐的概念，分析中日两国说唱音乐发展概略及其共同特征，并对性质方面的共同点和音乐与语言关系中的中日说唱音乐的共同性进行了深入论述。其研究方法具有语言学、音乐学、文化学相结合，运用多学科知识来进行综合性研究的特点。再如罗传开《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）》，在对中日两国音乐自1840年以来出现的历时性变容中的类似现象进行论述的同时，对各自发生的情景和社会景象进行了分析，使读者对于为什么这种类似现象的出现会首先是日本，然后是中国，两者往往呈现出“先到一步”与“紧追猛赶”的关系有所了解。这些都是“从文化脉络中来研究音乐”的良好例子。

《琉球、中国音乐比较论》则主要探索了从文化整体来研究音乐以及音乐考证的多重证据法。所谓从文化整体来研究音乐的方法，就是将所考察的音乐置于社会文化（包括历史的与现实的）范畴之中，客观地反映音乐与社会文化其他方面的关系，从而多方面地揭示形成该音乐特征的各种因素。多重证据法，即，从现今存活的音乐（包括乐器、演奏法、音阶、调试、旋律、音律等）与历史文献记载、考古器物、乐谱等方面的证据，互相参照，进行多方论证，使学术探讨具有较为广阔深厚的基础，从而得出较为可靠的结论。《三弦艺术论》中又提出了研究方法的“两个突破”：“一是突破就音乐论音乐的局限，试图从更为广阔的领域，运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，以明确音乐在文化整体中所处的位置及其自身的特点。二是突破就中国三弦与冲绳三线之比较研究的局限，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系，从中国与日本冲绳的全部音乐中来研究三弦、三线及其音乐，从音乐学的各个方面来相互印证，试图

求得比较客观全面的分析，得出较为合符实际的结论。”

三、研究者队伍的形成与壮大

自80年代初期以来，经过十余年的实践，目前无论日本，或者是中国，都已开始形成一支相对比较稳定的中日音乐比较研究的研究者队伍。

在日本，除了老一辈音乐学家岸边成雄、田边秀雄等还在继续起带头作用之外，在各地都正在涌现一批专攻或兼攻中日音乐比较研究的学者。

在中国，与前一时期相比，研究者队伍已有较大幅度的增长。

在大学和研究机构或者是个人中，有一些正在形成对于某些领域的研究优势。如东京艺术大学的硕士研究生比较集中在中日乐器及其相关方面的比较研究，出现了《日本筚篥与中国管子的比较研究》（左继承）、《清代琵琶与清刊琵琶谱》（余明）、《中国琵琶的乐器学研究——历史的研究》（杨宝元）、《维吾尔族南疆木卡姆音乐的样式和乐器》（汪洋）、《关于笛子音乐中的调与流派》（王明君）、《中国的南音尺八——兼日中两国尺八比较》（吴晓敏）等论文。大阪大学则较为集中于某些乐种或理论问题的研究，出现了朱家骏《神灵之音——汉字记号文字论》、井口淳子《中国北方农村的说唱音乐——乐亭大鼓》、仲万美子《日中现代化与音乐》、赵维平《东亚雅乐文化交流的文献——中国、日本、朝鲜、越南》等博士学位论文。福建师范大学则以中国音乐与日本冲绳（古称琉球）音乐比较研究为特色，有专著《琉球、中国音乐比较论》、《三弦艺术论》和论文《日本·琉球“工工四”谱考源》、《琉球组舞与中国戏曲》、《中国与冲绳之打花鼓》、《打花鼓新考》、《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》、《琉球组舞〈执心钟入〉、能〈道成寺〉与中国〈白蛇传〉的比较研究》



等成果问世。上海音乐学院的罗传开先生以较为全面的翻译介绍和比较研究为特点，陈应时先生则集中在中日乐理和敦煌乐谱的解译研究，张前先生则以中日学堂乐歌和《魏氏乐谱》的研究见长。这些优势如能进一步发挥，则将对整个研究事业起推动促进作用。

4 展望——中日音乐学者在友好协作中共同奋进

如前所述，中日音乐比较研究已经走过半个多世纪的历程，并且取得了相当可喜的成绩。然而，与形势发展相比，与中日音乐文化交流的实际情况相比，与其他学科的研究状况相比，本学术领域的研究无论在深度或是在广度上，都还有许多需要加强的方面。为了促进本领域学术研究的进一步发展，笔者有如下几点思考。

一、开阔视野、深化课题、提倡多视角、多层次、多学科的研究。

当今音乐学各门类的研究虽有历史的、体系的两大类别研究，但是，普通的都在提倡四个结合，即：宏观与微观相结合，区域与世界相结合，音乐与文化相结合，理论与实践相结合。其中，宏观与微观相结合，指的是要在宏观指导下的微观研究，以及在微观基础上的宏观，二者缺一不可，如果只有微观研究而没有宏观指导的话，就会只见树木不见森林，失去方向，找不出规律。如果只有宏观研究而没有微观基础的话，那就会流于空泛，华而不实，空洞无物。区域

音乐研究与世界音乐研究相结合，就是要把区域音乐的比较研究（例如中日音乐比较研究）放到世界音乐发展的历史长河——当今世界音乐的整体中来进行，只有这样才能理解该区域音乐的特点和地位。音乐研究与文化研究相结合，是要把音乐研究置于社会文化的整体之中，通过与文化各门类的相互参照、比较来明确音乐在文化整体中的地位和作用。理论与实践相结合，指的是理论研究者既要大量占有文献资料，重视文献资料在研究中的作用，又必须重视田野调查和实技钻研，并且善于将二者相互参照，才能有所发现、有所突破、有所创见。

正是基于以上这四个“相结合”，所以，我们应该提倡多视角、多层次、多学科的比较研究。

多视角，是从共时性的地域视野来说的。中日音乐比较研究不应该仅仅局限于中日两国或两国中的某些地域，而是要将它置于世界、亚洲这一大格局中，从世界音乐的总体，亚洲音乐的整体，来看中国音乐、日本音乐及中日音乐文化交流。不仅研究中国与日本，而且要在中国、日本与北朝鲜、韩国、东南亚、南亚、西亚以及欧洲、非洲、北美、拉丁美洲、大洋洲的比较的视野中来理解，才能正确认识中日音乐交化交流的实质和地位。

多层次，是从历时性的时间视野来说的。中日音乐文化交流有着悠久的历史，在中日音乐的相互影响中，有着多个历史时期的因素，我们切不可粗心大意，把这一朝代的影响因素理解成另一朝代的因素，而要从文献、考古发现结合实际音乐形态（如乐器、演奏法、节奏、节拍、旋法、音阶、调式等）进行层层剥离、分析，慎而又慎地在充分论证的情况下，来确定其历史层次。

多学科是从学术领域来说的，中日音乐比较研究既然是“音乐比较”，所以，绝不能忽视音乐本体之间的解剖、分析和综合比较；但是，光有音乐的比较也是远远不足的，还必须借助于其他学科，如历史学、考古学、民俗学、语言学、宗教学、美学等学科的研究成果，把音乐放在人类和中国、日本的文化

脉络中进行研究，才能知道中日音乐文化交流过程中相互吸收、融合、变易的规律性及其产生的因缘。

二、深入现场，能进能出，正确处理“局内人”与“局外人”的关系。

在民族音乐学的研究中，“局内人”与“局外人”是一对经常令人烦恼的矛盾。研究者们往往希望既能避免局内人的偏爱、偏袒和局外人的肤浅，又能具备局内人的深入和局外人的公正。但是正如鱼和熊掌不可兼得一样，局内人与局外人的局限性是任何人都不可避免的，只是自觉、不自觉，或者是程度大小不同而已。在这里，为了对异文化的音乐进行研究时避免局外人的肤浅，比较可行的办法之一就是深入现场，一是进行田野工作，尽量了解该音乐文化所有的本来的音乐，二是亲自以该音乐文化所有者的角色参与其中，投身于该音乐的活动，参与实技练习和演唱、演奏，虽然这种该音乐文化所有者的角色不可能完全做到，但要尽量扮演，尽量接近，并且在实践过程中尽量熟悉该音乐，尽量理解该音乐文化所有者的音乐观、文化氛围、文化实质。然而，等到你进入比较研究阶段时，又必须跳出来，回到局外人的角色，把一切音乐都还原成白纸，以公允的态度来进行研究。

三、提倡在个人深入研究基础上的分工、合作。

音乐学研究理所当然的是研究者个人的创造性劳动。不仅是半个多世纪以来，即使是在今后，中日音乐比较研究的深入开展，都必须依靠研究者个人的深入开拓和不断进取。

然而，我们也不能否认，音乐研究者之间的相互支持、交流和协作。尤其在当今，中日两国音乐学者之间的交流和资料信息交换的渠道尚不完全畅通的情况下，互相之间的有意识的加强交流就显得更为迫切和必要。这种交流包括：人员之间的交流，资料信息的交流和研究成果的交流。

人员之间的交流，一是政府行为，我们应当建议将中日音乐比较研究的项目列入公开选拔出国、留学人员的计划中；二是单位和个人的行为，在研究者之间建立友谊，建立合作关系，互相支持、互相邀请、互相访问，在访问中加深对对方音乐、文化的熟悉和理解，并寻求共同研究的课题，充分发挥各自优势，互相取长补短、扬长避短，开拓新的共同研究课题，创造新成果。

资料信息的交流也有两个方面：一是个人之间的各种方式的联系和交换，互通有无。二是单位之间的联系和交流，其中，最为简便的方式就是相互之间的学报和研究纪要的交换，同时还可以考虑在大家认为恰当而又条件具备的地方建立中日音乐信息资料中心，通过从事中日研究的同仁以及其他有关学术机构、政府部门的支持，使该中心收藏、积累较为丰富而完备的学术研究资料，提供有关学者研究使用，并出版有关学术交流、信息资料的刊物。



研究成果交流，除了在学术刊物发表相关的研究成果之外，笔者设想并建议把我们这一中日音乐比较研究国际会议继续坚持下去，争取每两年举行一次，第一次在福州，第二次在天津，第三次是否可以考虑在西安、上海或其他地方。等到条件成熟时，也可以由日本方面主办，到日本的某个地方去开。通过这种学术会议，一方面宣读论文、交流成果，另一方面也可以探讨继续深入研究的领域，通过中日双方学者的共同探讨，共同协作，使研究领域能够一个一个地深入下去。

我们期待着通过中日音乐学者的友好协作，出现更多更有学术分量的研究成果。

（原载《人民音乐》1998年第2期第26—30页，
中国音协杂志社，1998年2月）

二、中国传统音乐研究

福建南音腔韵

1 南音“韵”的释义

韵是诗词格律的基本要素之一。南朝·梁·刘勰在《文心雕龙》中说：“异声相从谓之和，同声相应谓之韵。”韵，能使诗词声调和谐，构成声音的回环之美。

古代，诗与词是为歌唱、舞蹈而作的，因此，音乐与诗词自古便有亲缘关系。“韵”之于音乐，最早见于《新唐书·杨收传》：“夫旋宫以七声为均，均言韵也”[1]。唐时，“韵”的意义与宫调相关，至宋代，大部分的论述，仍持“韵”与宫调相联。

叶梦得《避暑录话》云：“崇宁初，大乐阙徵调，有献议请补者。并以命教坊燕乐同为之。大使丁仙现，云：‘音已久亡，非乐工所能为，不可以意妄增，徒为后人笑’……屡使度曲，皆辞不能。遂使以次乐工为之，逾旬献数曲，即

今‘黄河清’之类，而声终不谐，末音寄杀他调。京不通音律，但果于必为。大喜。亟召众工按试尚书省庭，使仙现在旁听之。乐阕，京有得色，问仙现：何如？仙现徐前环顾坐中曰：‘曲甚好，只是落韵’。坐客不觉失笑”[2]。在这里，“落韵”之“韵”，并非歌词之“韵”，而是指曲调的主音。“落韵”就是“末音寄杀他调”的意思。宋人注重主音，强调以主音结束全曲。沈括《梦溪笔谈》之“杀声”，蔡元定《律吕新书》之“毕曲”，张炎《词源》之“结声”，指的都是主音。因为它们在乐曲中所处的位置，实已兼有诗词中“韵”的作用，所以丁仙现直呼之为“韵”。



清代，戈载《词林正韵》更为明确地指出：“词学至今日可谓盛矣。然填词之大要有二：一曰律，一曰韵。律不协，则声音之道乖；韵不审，则宫调之理失。二者并行不悖。”又说：“词之为道，最忌落腔。落腔者，即丁仙现所谓落韵也。姜白石云：十二宫住字不同，不容相犯。沈存中《补笔谈》载燕乐二十八调杀声，张玉田《词源》论结声正讹，不可转入别腔。住字、杀声、结声，名虽异而实不殊，全赖乎韵以归之。然此第言收音也，而用韵之吃紧处，则在乎起调毕曲，盖一调有一调之起，有一调之毕。某调当用何字起，何字毕，起是始韵，毕是末韵，有一定不易之则。而住字、杀声、结声，即由是以别焉”[3]这里所论述的“韵”，仍以起、始音为义。

从宋代开始，“韵”亦常与“腔”相关联。杨守斋《作词五要》云：“第一要择腔。腔不韵则勿作，如《塞翁吟》之衰飒，《帝台春》之不顺，《隔浦莲》之寄煞，《斗百花》之无味是也”[4]。在此，“腔不韵”之“腔”，指的是曲调，“不韵”就是不遵循一定的风格、特点、规律，因此，才会有“衰飒”、“不顺”、“寄煞”、“无味”之弊。

姜白石在《凄凉犯》序中说："以此曲示国工田正德，使以哑觱篥吹之，其韵极美"[5]。并有《过垂虹》诗云："自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥"[6]。沈伯时《乐府指迷》亦云："词腔谓之均，均即韵也"[7]。在这些论述中，"韵"即腔韵，是与一定的均拍、音调、节奏相联系的曲调。

明代律学家朱载堉在运用"腔韵"这一语词时，其概念是相当明确的。他认为："观诸家所著乐书，凡数十万言，其辞非不富也，然于乐之本旨犹昧。其论歌谱，舍腔韵之抑扬，而取五行之生克。其论舞谱，舍功能之形容，而取日躔之方位。附会穿凿，不亦甚乎！"[8]显然，这里的所谓"腔韵"，指的也是旋律之高低起伏，徐疾缓急。近人蔡嵩云在《乐府指迷笺释》中指出："词腔谓之均者，言词腔所在，即均拍所在。《讴曲旨要》云：'停声待拍慢不断。'又《拍眼》篇言：'停声待拍，方合乐曲之节。'声即腔，故知词腔所在，即均拍所在也。凡韵必逢腔，《讴曲旨要》云：'大顿小住当韵住。'其例也。凡韵必应拍，《指迷》前条所谓'歌时最要叶韵应拍'，其例也。故曰：'词腔谓之均。均，即韵也'"。进一步阐明了韵与腔、拍的关系，即一定的韵必与相应的腔、拍关联，歌唱时必须"叶韵应拍。"

福建南音"腔韵"的意义，与《乐府指迷》、《乐律全书》所论相似。也就是说，所谓南音音乐的"韵"，就是乐曲中最具代表性、最为典型，因而也是最有特性的音调。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。作为单曲的音乐发展手法，腔韵循环变奏的结构形式，在南音中得到了较为完整的运用。当唱词为词牌结构时，多用字数不等的长短句式，与此相适应的唱腔亦属非方整性结构。虽然大部分都是上下句的循环反复，但在反复中，往往有较大的变化，或扩充或压缩，或重复或省略，或开头略有不同，或结尾稍

有改动，其中仍然句逗分明，段落清晰。而腔韵的反复出现或变化出现，常为这一乐曲的重要标志。

南音弦友常称“腔韵”为“大韵”（t u a ˨˧ u n ˨）。然而，事实上除“大韵”之外，尚有“韵”、“高韵”、“低韵”、“短韵”、“堀韵”，因此，作为这一音乐现象的统称，我们采用朱载堉《乐律全书》的提法，名之曰“腔韵”。

2　南音腔韵的类别和形式

一、滚门性腔韵、曲牌性腔韵和曲目性插句

弦管由指、谱、曲三大部分组成。腔韵循环是“指”的各分曲与“曲”的基本结构形式。其腔韵有滚门性腔韵和曲牌性腔韵的区别。

滚门，实际上含有曲牌体系的意义。各种不同的滚门，如[倍工]、[中滚]、[二调]、[锦板]等，均代表着一定的管门（调门）、撩拍（板眼）、节奏、调式和旋法特点。因此，“滚门性腔韵”，就成为同一曲牌体系各曲牌之间所共有的贯穿性音调，并使曲牌与曲牌之间保持着紧密的联系。

同一滚门中，或因唱词内容的不同，或因唱词格式的差异，在总的共同点基础上，作不同的独具特性的音乐处理，并且这种处理已经形成比较稳定的形式而有一定的曲牌名称，这一曲牌所特有的典型性音调，便称之为“曲牌性腔韵”。

如：作为[倍工]这一滚门所共有的腔韵是：

谱例1　杯酒劝君
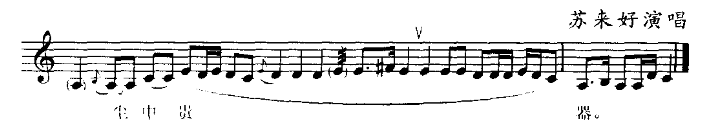
马香缎演唱



谱例 1 中的腔韵出现在《倍工》这一滚门的所有曲牌唱腔中，如[倍工·迭字]、[倍工·玳环着]、[倍工·七娘子]、[倍工·带花回] 等。
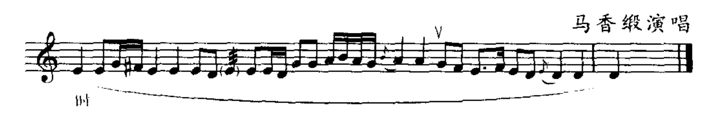
然而，同属于《倍工》滚门的各曲牌，除共同的“滚门性腔韵”之外，还有不同的“曲牌性腔韵”。如[倍工·七娘子]中,[七娘子]的曲牌性腔韵是：

谱例 2　幸遇良才



[倍工·带花回] 中,[带花回] 曲牌性腔韵是：

谱例 3　头茹髻軟



这些曲牌性腔韵成了曲牌与曲牌之区别的重要标志。

此外，某些曲牌在具体运用过程中，根据感情、内容的需要，某些特性音调也为一些曲目所独有。如《心头闷焦焦》，在表现一位女子为远去的情人而日夜相思的情绪时，运用了“中玉交枝”，其腔韵回绕委婉。曲中，当她看见“花鼓闹招摇”时，在花鼓公、婆的唱腔中引进了《凤阳花鼓》的旋律，为音乐带来了风趣诙谐的色彩，使花鼓公、婆的形象更显鲜明，同时把这女子因思念而忧郁的心情烘托得更为强烈。在这里，《凤阳花鼓》的旋律片断就成了《心头闷焦焦》这一曲目所特有的插句，我们称之为“曲目性插句。”

总之，在南音腔韵类别中，有滚门性腔韵、曲牌性腔

韵，以及曲目性插句。
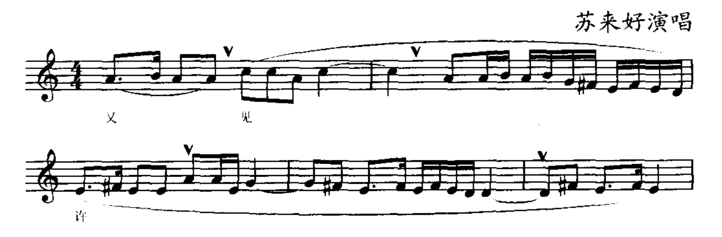
二、大韵、短韵与高韵、低韵

南音腔韵中的大韵、短韵和截韵，它们区别的依据，主要在于旋律、板位、篇幅以及表情特点。

大韵，旋律委婉，节奏悠长，多慢三撩（$\frac{4}{2}$拍子）、紧三撩（$\frac{4}{4}$拍子），所占板位一般在三至六板之间，常以拖腔形式强调重点唱词，突出中心内容，充分抒发内心感情。如“长寡”大韵：

谱例 4　到此处
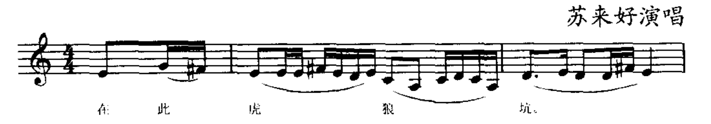
苏来好演唱



短韵，多为大韵的简化或节奏紧缩，拍子多用紧三撩（$\frac{4}{4}$拍子）、叠拍（$\frac{1}{2}$拍子），一般在一至三板左右，在叙述性唱词中起铺衬、陈述作用。如[长寡]短韵：

谱例 5　到此处

苏来好演唱
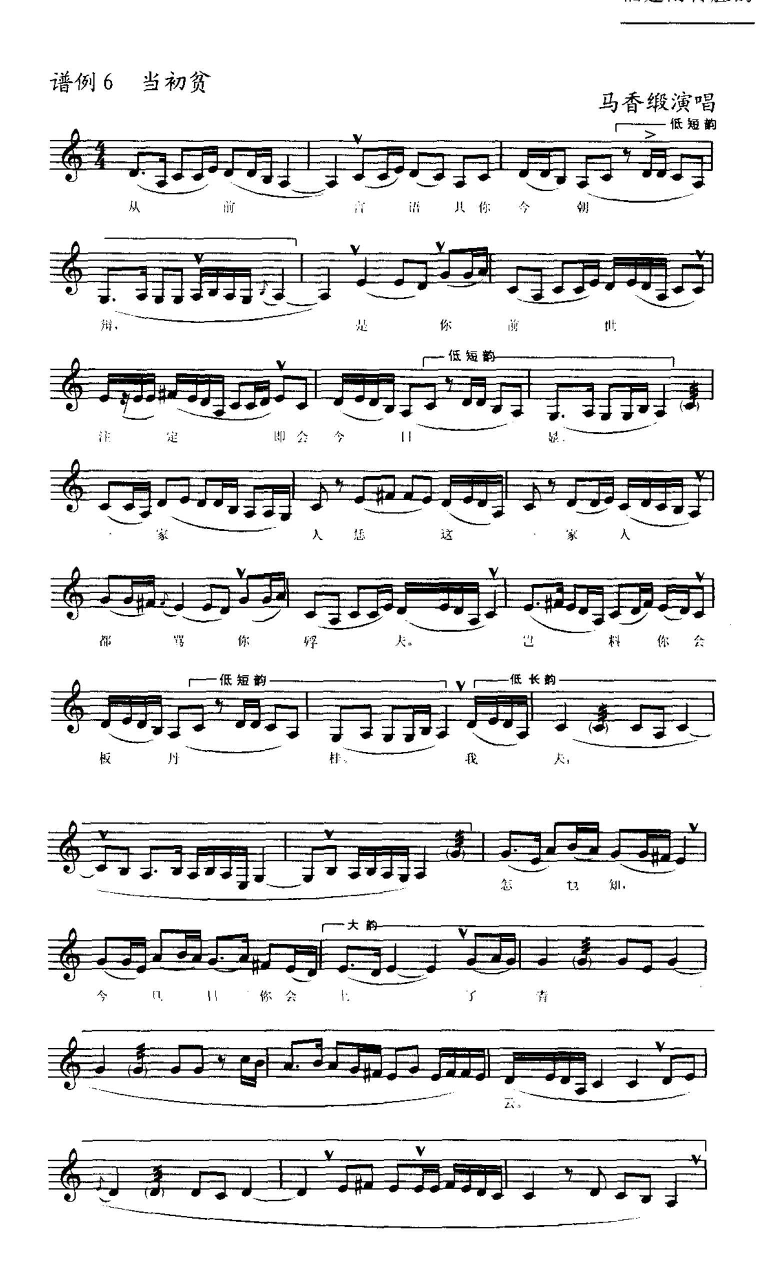


大韵、短韵常在一曲之中相间运用，其结构形式有二：

1. 先以短韵铺叙、陈述，后由大韵总结、点题。如：《当初贫》。
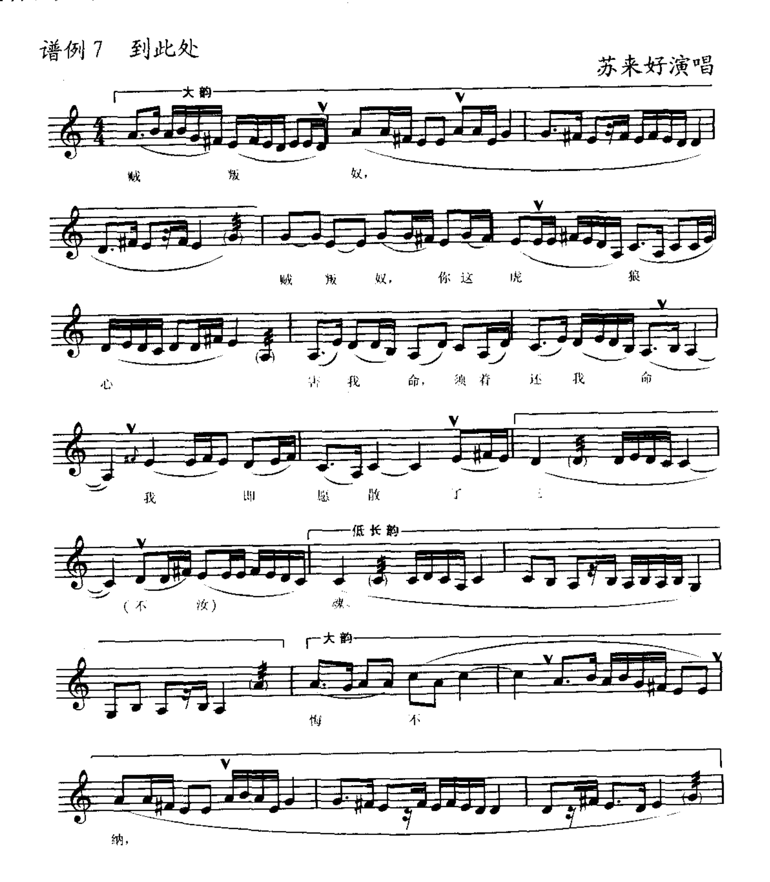
谱例6　当初贫

马香缎演唱
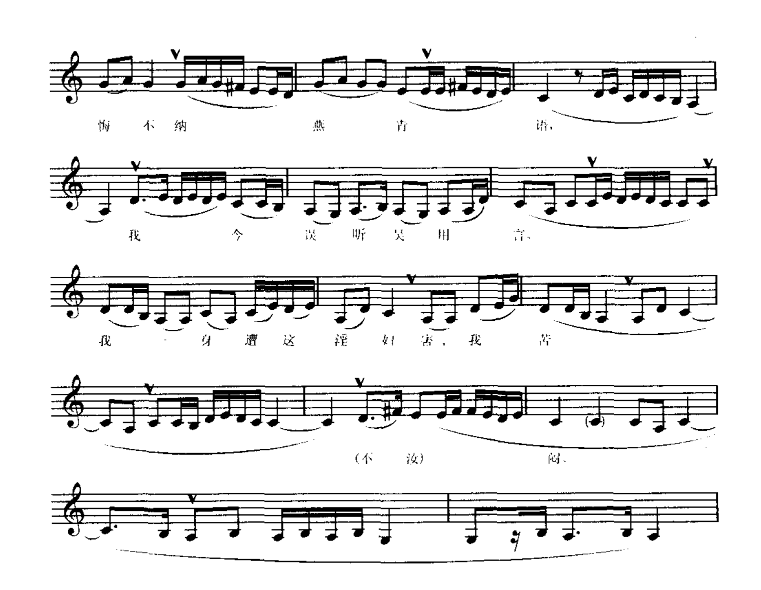


《当初贫》是《金印记》中，苏秦妻周氏在祠堂诉说苦情的唱段。在前面大段的铺陈中，句末多用低短韵的旋律，音乐具有叙述性特点。至“我夫”时，以低长韵较为悠长、委婉的音调，表达了她深深的感叹。进而，到“怎乜知，今旦日你会上了青云”时，用大韵起伏跌宕的旋律唱出，把周氏百感交集的复杂情感抒发得淋漓尽致。

2. 大韵贯穿前后，中间插以短韵叙唱垛句，起铺垫、叙述作用。如：《到此处》。



谱例7　到此处
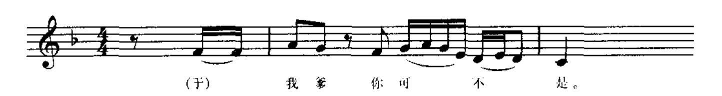
苏来好演唱



例中，在两段开头的“贼叛奴”、“悔不纳”处，都用了旋律比较高扬的“长寡”大韵，以利于表达卢俊义在发配沙门岛途中，追忆往事时内心的激愤、悔恨之情。而在末尾“散了三魂”、“我苦闷”两处，则用了旋律低回的低长韵，倾吐了他的幽怨，并起到了首尾呼应的效果。而各段中间的叙述，又用了短韵吟唱，具有补充、铺垫和加深感情表达的作用。
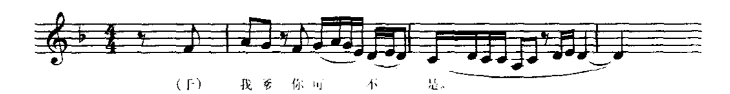
在“中滚”滚门中，尚有一种比短韵更为简化的腔韵形式：堀滚。“堀”，闽南方言念作“kut˦”，意即少了一段，似半腰截。“堀滚”，音念“kun˦ kunY”，以取中滚腔韵的一半而得名。如：《劝爹爹》一曲中：

谱例8 劝爹爹



按原“中滚”短韵应在“是”字后面有一小节的拖腔：
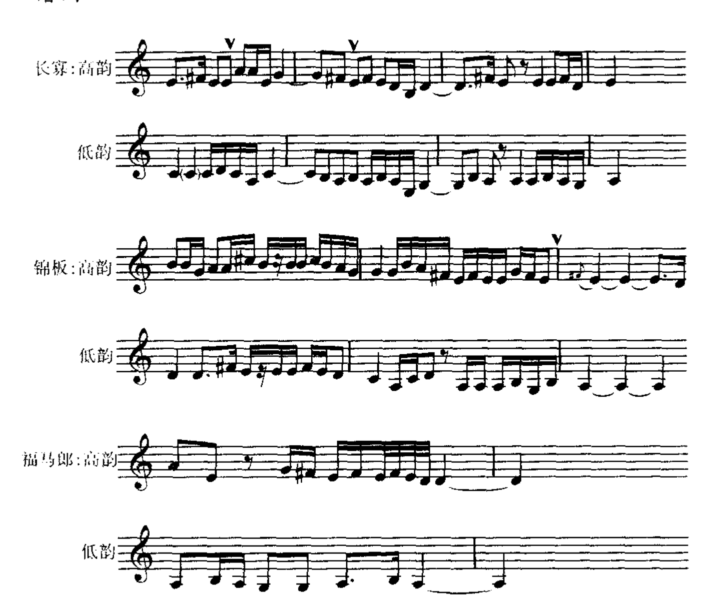
谱例 9



“掘滚”则将其拖腔拦腰截去，所以，亦可称之为“截韵”。

高韵，低韵，是在同滚门或曲牌中，因旋律活动音区不同而形成的两种腔韵形式。高韵多活动于高音区，旋律跌宕多姿，擅于抒发内心的激动、昂愤之情。低韵常回旋于低音区，多用轻柔委婉的旋律，表达人物内心深切的怨诉情绪。在同一滚门、曲牌的高韵与低韵之间，常形成四度、五度旋律移位或自由移位关系。如：
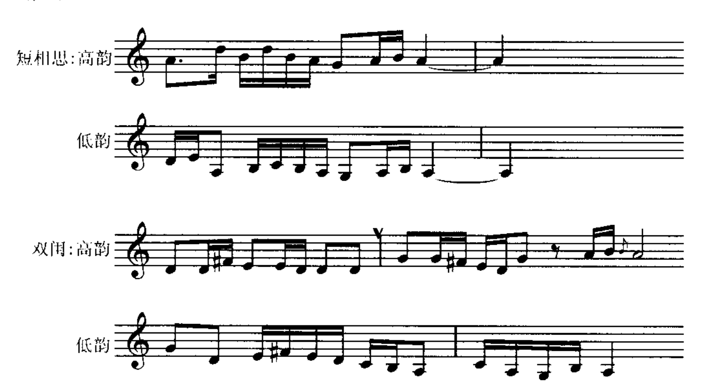
谱例 10



此外,[寡北]、[序滚]、[北相思]、[沙淘金]等，情况均与上例类同。

也有高韵、低韵之间形成八度移位或上下八度相互呼应的如：

谱例 11



[相思引]、[叠韵悲]、[竹马儿]等，均与其相类。

高韵与低韵在具体曲目中经常相间使用，互为补充，相得益彰。如《当初贫》中，为表达周氏诉说苦情时内心的激愤，一开头就引出“长寡”的高韵，使音乐具有奇峰突起之势；接着在滔滔的叙说之中，多用低韵铺陈，间以高韵，起点题和加强语气、突出重点唱词的作用。

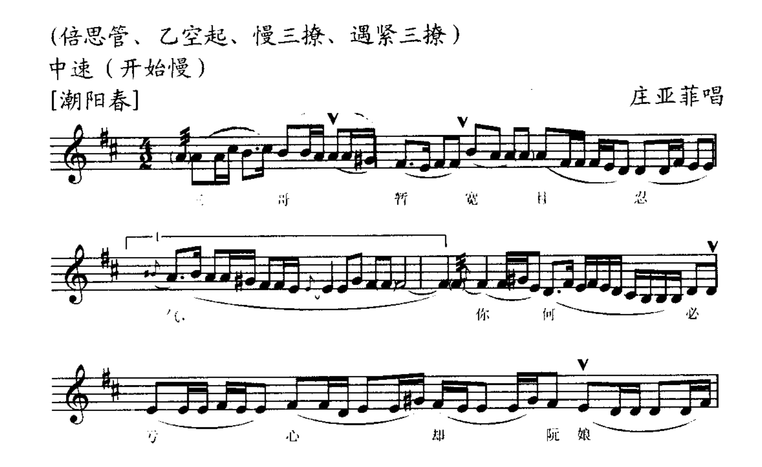
3 腔韵的运用
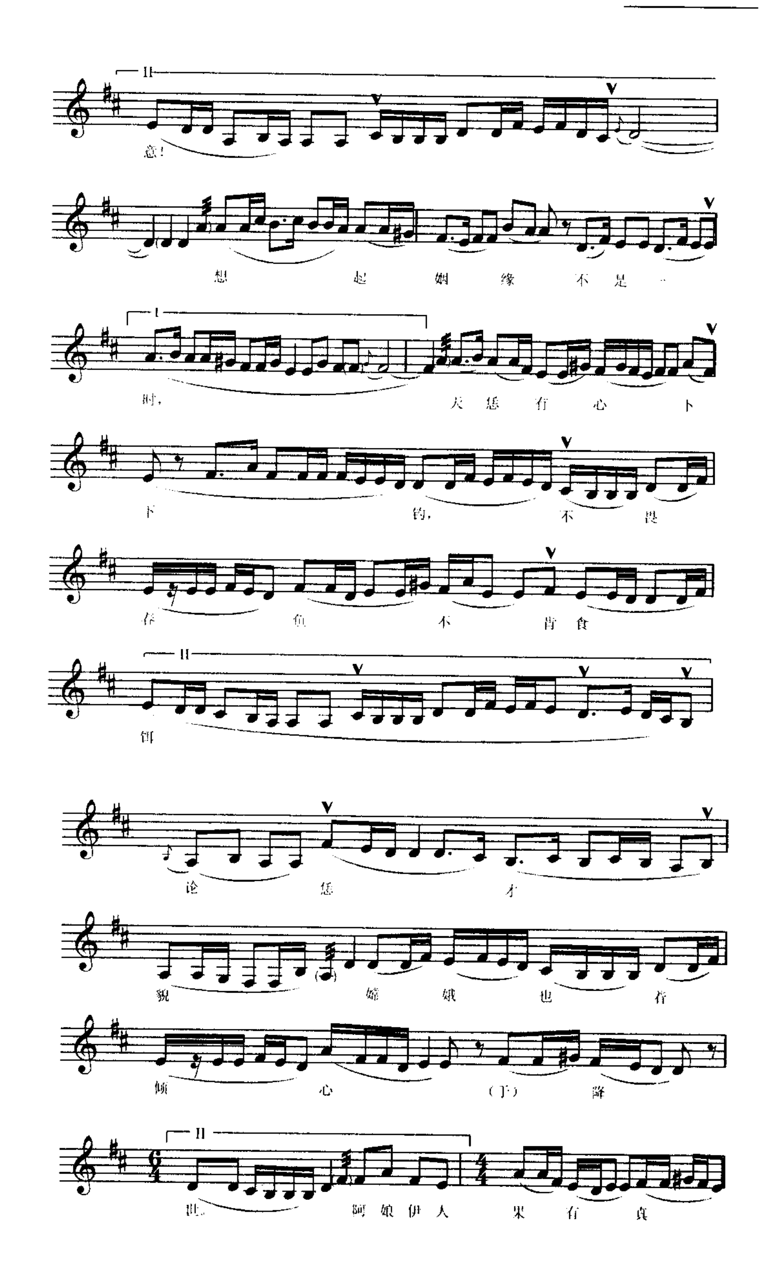
一、在基本句式中的结构位置
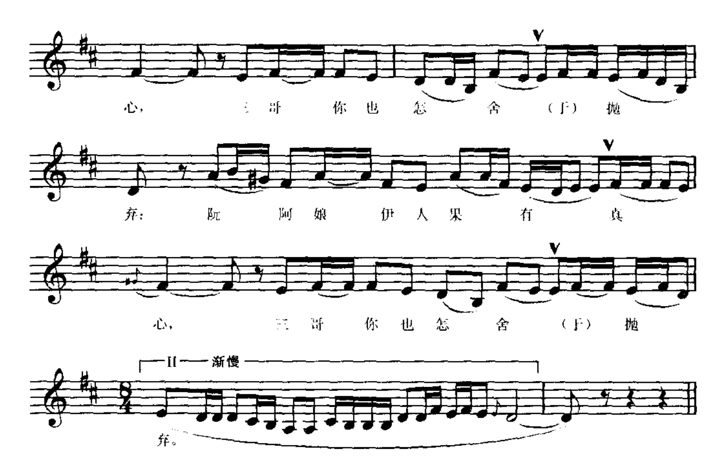
南音的腔韵，按其在各基本句式中的结构位置，有句头韵、句尾韵、句中韵及上下句首尾呼应等形式，其中以句尾韵为基本形式。

句尾韵：即腔韵在末尾出现的基本句式。其作用，除具有与诗词押韵相一致的“以同类乐音置于同一位置的重复，构成声音回环之美”外，还有明确调式、肯定基本情绪的意义。一般说来，在单韵循环的乐曲中，其腔韵多以调式主音结束；在双韵或多韵循环的乐曲中，亦常有一个腔韵作为收尾，在基本句式的重要结构位置的句末反复出现，从而使调式主音得以强调、明确。同时，腔韵中一定的旋律进行、节奏形式，亦往往与一定的表情特点紧相联系，所以，这一腔韵旋律在句末的反复出现，亦有肯定全曲基本情绪的作用。如《三哥暂宽》中，基本结构为上下句循环，全曲配以［潮阳春］旋律，而在重要结构位置的下句中，反复出现节奏舒缓、旋律低回的主要腔韵，加之［潮阳春］所具有的一字多腔、舒缓流畅的旋律特点。因此，使益春劝留陈三时的宽慰语气得以恰切表现。全曲调式明确，曲调谐美。

谱例 12　三哥暂宽




II
意!
想 起 姻 缘 不 是 一
I
时， 天 恁 有 心 卜
下 钓， 不 畏
春 负 不 肯 食
II
饵
论 恁 才
貌 嫦 娥 也 着
倾 心 (于) 降
II
世。 阿 娘 伊 人 果 有 真



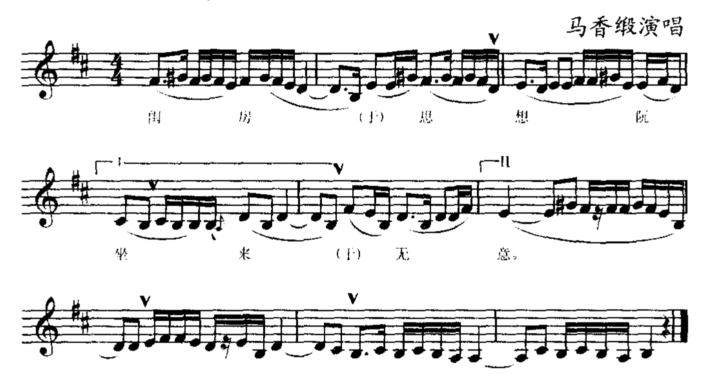
（引自《南曲选集》第66页，福建人民出版社，1962年版）

句中韵：腔韵出现于基本句式中间的，称为句中韵。这种形式当与诗词中的同类押韵方式有关。沈伯时在《乐府指迷》中说："词中多有句中韵，人多不晓。不惟读之可听，而歌时最要叶韵应拍，不可以为闲字而不押"(9)。沈雄《古今词话》又说："周笃谷言"换头二字用韵者，长调颇多，中间更有藏韵(10)。《憩园词话》也说："宋词暗藏短韵，最易忽略。如[惜红衣]换头二字，[木兰花幔]前后段第六七句平平二字，'霜叶飞起'句第四字，皆应藏暗韵。此外似此者尚不少。换头二字尤多，虽宋词未必尽同，然精律者所制，则必用暗韵"(11)。在这里，所谓"藏韵"、"暗韵"皆与"句中韵"同义。南音中，作为声乐曲的"散曲"，实为词与曲调的综合，因此，词中的句中韵亦被运用于唱腔旋律。在《恍惚残春》[潮阳春·五开花]中，[潮阳春]的滚门性腔韵，以简缩形式出现作为句中韵，[五开花]的曲牌性腔韵则接于其后作句尾韵。由于结构位置的关系，[五开花]腔韵显然处于重要的突出地位。[潮阳春]腔韵虽次之，但却以其好似微波涟漪般的特性旋律，为曲调增添了回环往复的音乐美，并给人物内

心感情的细致起伏变化带来微妙的异趣。

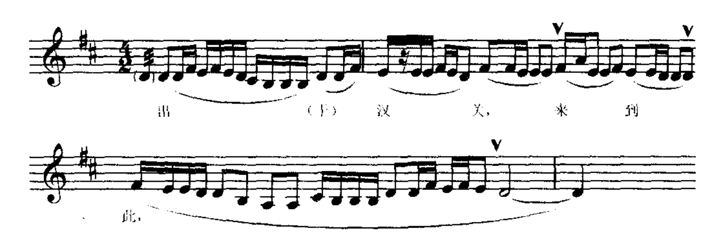
谱例 13 恍惚残春

马香缎演唱



句头韵：腔韵出现于基本句式开头的，称为句头韵。如《出汉关》，一开头就在“出”字上用了[潮阳春]腔韵的简化形式，接着在句末“此”字上又用了其基本形式——拖腔。此后，在凡有[潮阳春]低韵出现的乐句中，都以该腔韵的简化形式开头，使其主导音调从一开始就给人以较为深刻的印象，句末又殿以大韵拖腔，更使印象进一步加深。然而，由于全曲中不时插以另一腔韵，并在谋篇布局上注意情感的抑扬起伏、节奏的徐疾变化，因此，既使主导音调鲜明突出，又终不给人以单调之感。

谱例 14 出汉关
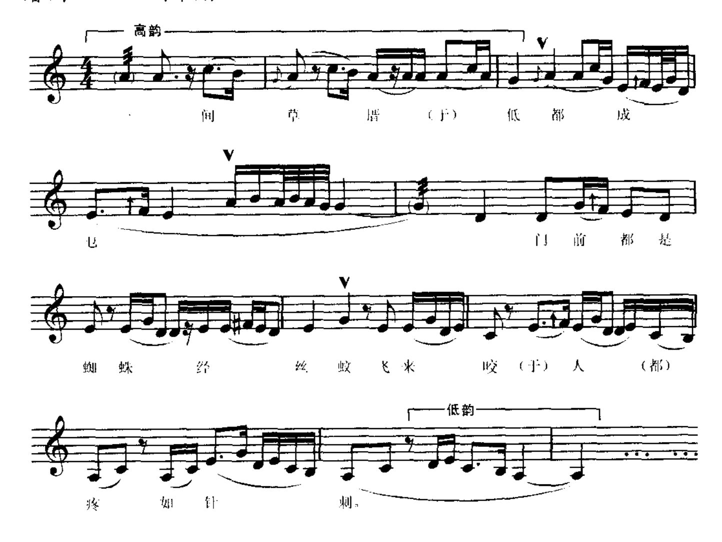


上下句首尾呼应：指的是上句之首以一腔韵开始，下句

结尾又以另一腔韵收束；

这首尾两腔韵之间在音调上互有关联，形成对应关系。如《一间草厝》[望远行]，上句开头“一间草厝低成乜”中的“一间草厝”，用[望远行]的高韵，下句结尾“如针刺”则用低韵，构成上下句头尾的上下相承，始末相顺。

谱例15　一间草厝





二、在乐曲结构中的运用
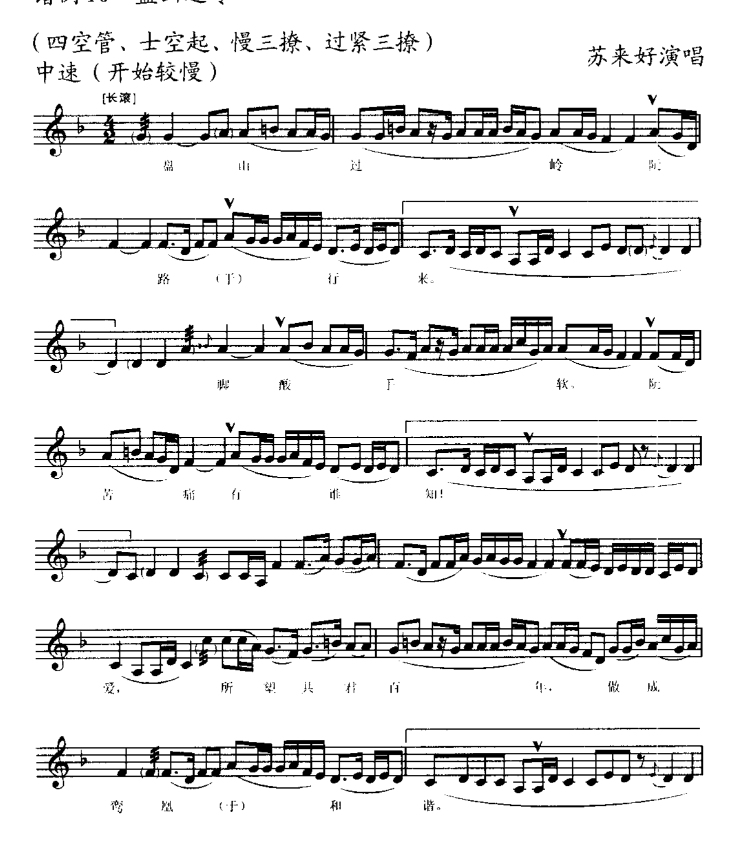
南音里，“指”的分曲和“曲”的基本结构，是由一个或几个基本曲调单位作多次反复而成的循环体。其中的基本曲调单位，往往是某一滚门或曲牌的腔韵。因此，按腔韵在乐曲结构中的运用情况，可分为如下几种结构形式。

1. 单韵循环

单韵循环，指的是全曲以某一滚门、曲牌中的某一腔韵为基础，作贯穿发展。一般说来，其唱词具有内容单一、情绪单纯、一韵到底的特点。因此，在音乐发展中运用单一的音乐主题，能有使其中

心突出、形象鲜明的作用。如《盘山过岭》，唱词表现《玉匣记》中云英赴熙春县寻夫途中的艰辛苦痛，基本情绪始终如一，全阕押“ai”韵；在唱词韵位上的“来(lai˨˩)。知(zai˧)谐(hai˨˩)、睬(cai˧˥˧)、婿(sai˧˥˧)、海(hai˧˥˧)、谐(hai˨˩)”等，在闽南方言中均以ai为韵母。唱腔与唱词内容、情绪、格调相一致，全曲运用[长滚]多活动于低音区的腔韵作贯穿旋律，着重抒发云英内心的悲苦感情；同时又配以[长滚]腔韵作拖腔，词韵与腔韵在韵位上达到统一，从而提高了词、曲加深人物内心感情抒发的效果。

谱例16　盘山过岭



人 说 夜 夫 妻 百 日 世

恩， 指 腹 分 姻 亲 怎 可

放 觉 （于） 不 睬

随 胡 假 扮 （于） 男

子 抛 命 卜 到 照 春， 子 卜

王 伸 亲 儿 婿，

许 也 弓 鞋 （于） 短

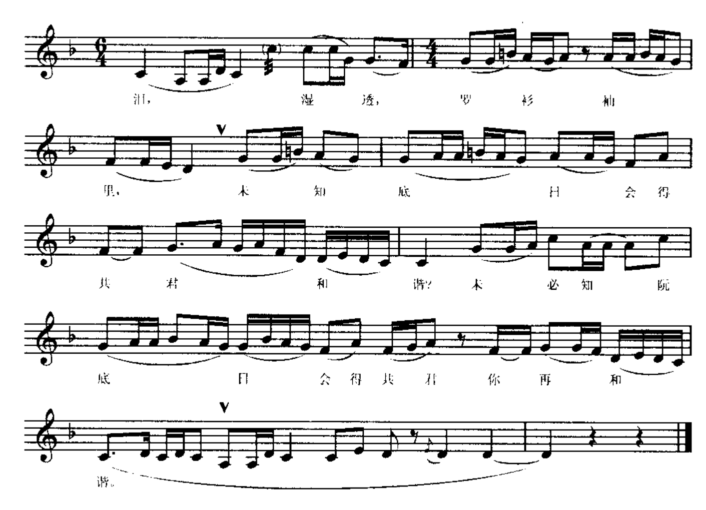
细， 此 是 疏，

是 疑 目 心 下 应 徽， 即 会

过 江 渡 海，

尽 日 双 眼 （于） 珠，





(引自《南曲选集》第 182–184 页，福建人民出版社，1962 年版)

2. 双韵循环

全曲以同一滚门、曲牌（或不同滚门、曲牌）的两个腔韵为基础，作循环变奏的，称为双韵循环。其中又有：双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环等类型。

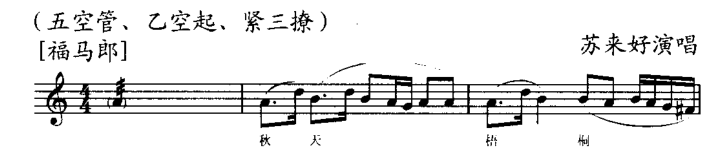
(1) 双韵并置循环

在一个唱段中，所用的两个腔韵处于同等重要的地位，作有规律的相间循环，称为双韵并置循环。如《秋天梧桐》，全曲以[福马郎]的高、低两个腔韵为基础，进行循环变奏，构成有规律的上下句交替，一高一低，相互呼应，最后殿以略带展开性的结尾。其结构图式为：Ⅰ. AB；Ⅱ. AB；Ⅲ. AB 结尾。

谱例 17　秋天梧桐

（五空管、乙空起、紧三撩）

[福马郎]　　苏来好演唱





叶 落 金 井， 寒 衣

背 送 （不 汝）寒 衣 背 送 未知

边 关 路底 去

IIA

秦 王

无 道 不 存 天 理

掠 我 夫 君 （不 汝）掠 我

夫 君 抽来 边 关 造长 城。

IIIA

使 使得 阮

B
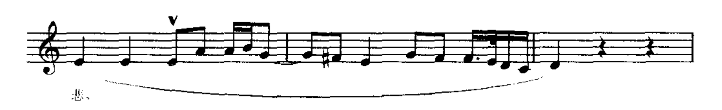
进退 两 难。 日 又

落 （十）路 又 生。 差女行未 到 此， 都是

为 有 夫 君 除非有到 长 城亦免得阮

此 处 伤 悲。 除非有到

长 城，亦免得阮 此 处 苦 伤

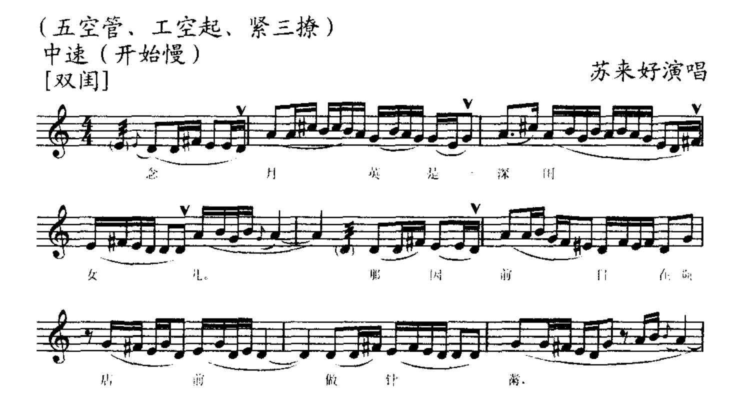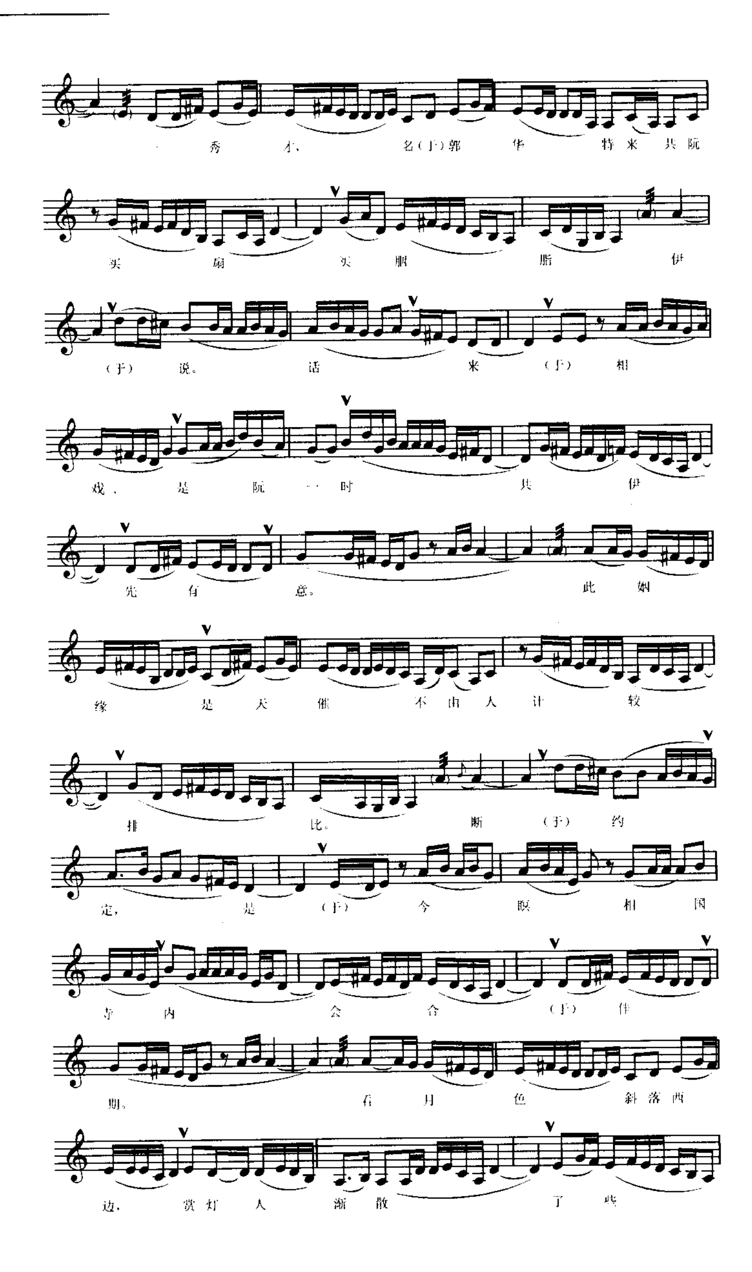


（引自《南曲选集》第 21 页，福建人民出版社 1962 年版）
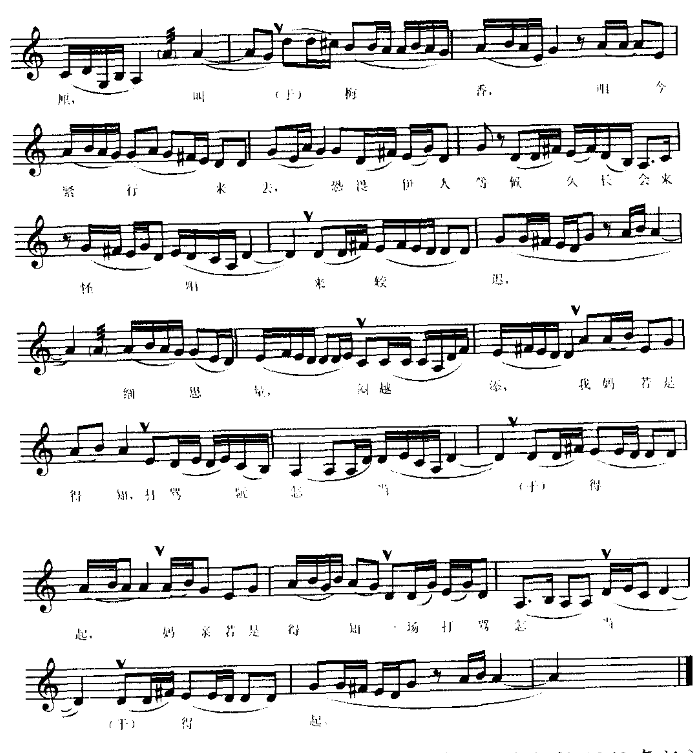
(2) 双韵主次循环

两个腔韵运用于一个唱段，其中一个得到较为充分的展开，处于主要的、支配的地位；另一腔韵则稍次之，起陪衬、补充作用，这种循环谓之双韵主次循环。如《念月英》（唱词取材于《留鞋记》），郭华与王月英约定于相国寺相会，在赴约途中王月英直抒胸臆，唱腔运用了[双闺]的两个腔韵。如果说，在这段唱腔里，低韵着重展现的是少女对自己心上人的爱怜和羞怯感情的话，那么在高韵中更多表现的是与情人相会时的激动与热情。这一段高韵正是封建社会中追求婚姻自主的青年男女感情的直接流露。同时，用在结构功能方面占重要地位的结尾部分反复强调高韵的手法，使王月英激动而热烈的感情得到较为充分的抒发。其结构图式：$AA^1BA^2B^1A^3B^2A^4A^5A^6$。

谱例 18　念月英




秀 才、 名(于)郭 华 特 来 共 阮
买 扇 买 胭 脂 伊
(于) 说。 话 来 (于) 相
戏、 是 阮 一 时 共 伊
先 有 意。 此 姻
缘 是 天 催 不 由 人 计 较
排 比。 断 (于) 约
定, 是 (于) 今 暝 相 国
寺 内 会 合 (于) 佳
期。 看 月 色 斜 落 西
边, 赏 灯 人 渐 散 了 些



（引自《南曲选集》第155-156页，福建人民出版社1962年版）

(3) 双韵重叠循环

两韵在循环过程中，分别作反复之后再接他韵，称为双韵重叠循环。如《一炷香》。运用［序滚］的低韵、高韵作循环变奏，在结构中部分别作反复，其结构图式为：BABBAABBAABABB。双韵重叠循环具有使音乐主题在重复巩固中发展，在不断发展中加深印象的意义。因该唱段篇幅较长，只引其片断为例：

谱例19

谱例20　一柱香

林玉燕演唱

望　卜

所　望　卜　·　身，　此　处　冷　冷　清

清，　孤　（于）　凄　人　佛　殿　今

无　（于）　慈　悲，　掠　我　耽　（于）　搁，　你　耽　误　我

作　佛　会　上　天。　谁　知

有　谁　相　随　待　恰　似
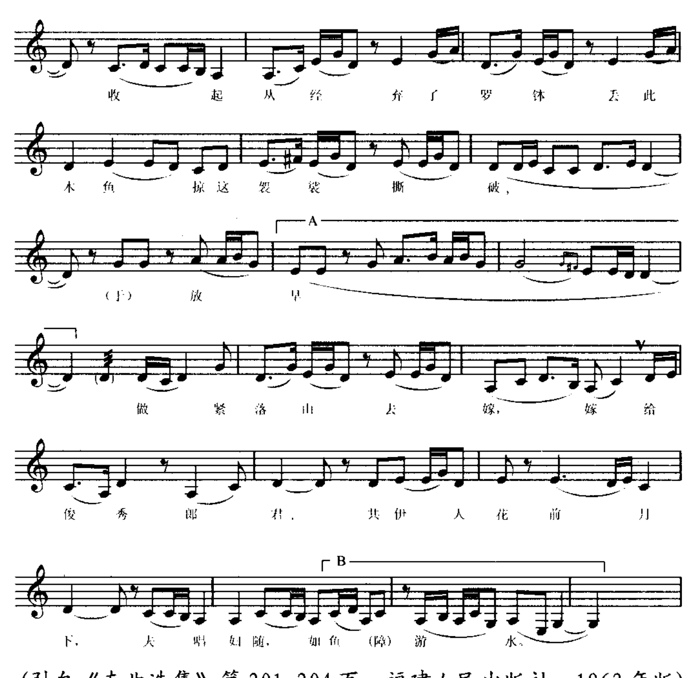
孤　鸟　宿　孤　枝，　又　烦　恼　许　日　月　催　人　（了）

易　老，　许　时　卜　嫁　会　较　迟。

不　如

辞　了　罗　汉　别　了　观　音
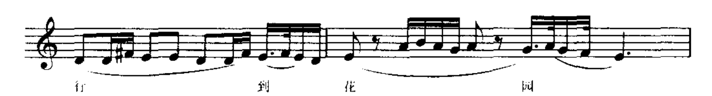




（引自《南曲选集》第201-204页，福建人民出版社，1962年版）

(4)双韵串链循环

所谓双韵串链循环，就是在一个唱段中所用的高、低腔韵，不仅两者之间在旋律上紧密联系，而且期间还用一个与两者均有关联的特性音调贯穿其中，它具有使两个腔韵的连环紧扣犹如串串骊珠的艺术效果。如《莲步行来》，运用[相思引]的高、低韵作循环反复，高韵以 a^1 音为中心，低韵以 a 为基点，它们所共有的旋律，以基点音为中心，由下助音进行而后再向基点音作回绕，其模式为：g → b → a，或 $g^1 \rightarrow b^1 \rightarrow a^1$。作为二腔韵出现的先导或二腔韵之间的连接纽带的贯穿音调，是在旋律线状方面与上模式相似的，由 d^1 往 $^{\#}f^1$ 再向 e^1 音的回绕进行。如："行到花园"的旋律。

谱例 21



由于腔韵旋律上缠绵委婉的特点，加之特性音调的贯穿使用，所以，使全曲唱腔对人物绵绵不绝的情思、辗转反复的幽怨，表达得较为贴切、尽致。

谱例 22 莲步行来

五空管、六空起、宽三撩、过紧三撩

[相思引] 周玉燕演唱

莲 步

高韵

（不 汝）行 来 （于）

行 到 花 园

低韵

甚 然 好 （于）景 致，
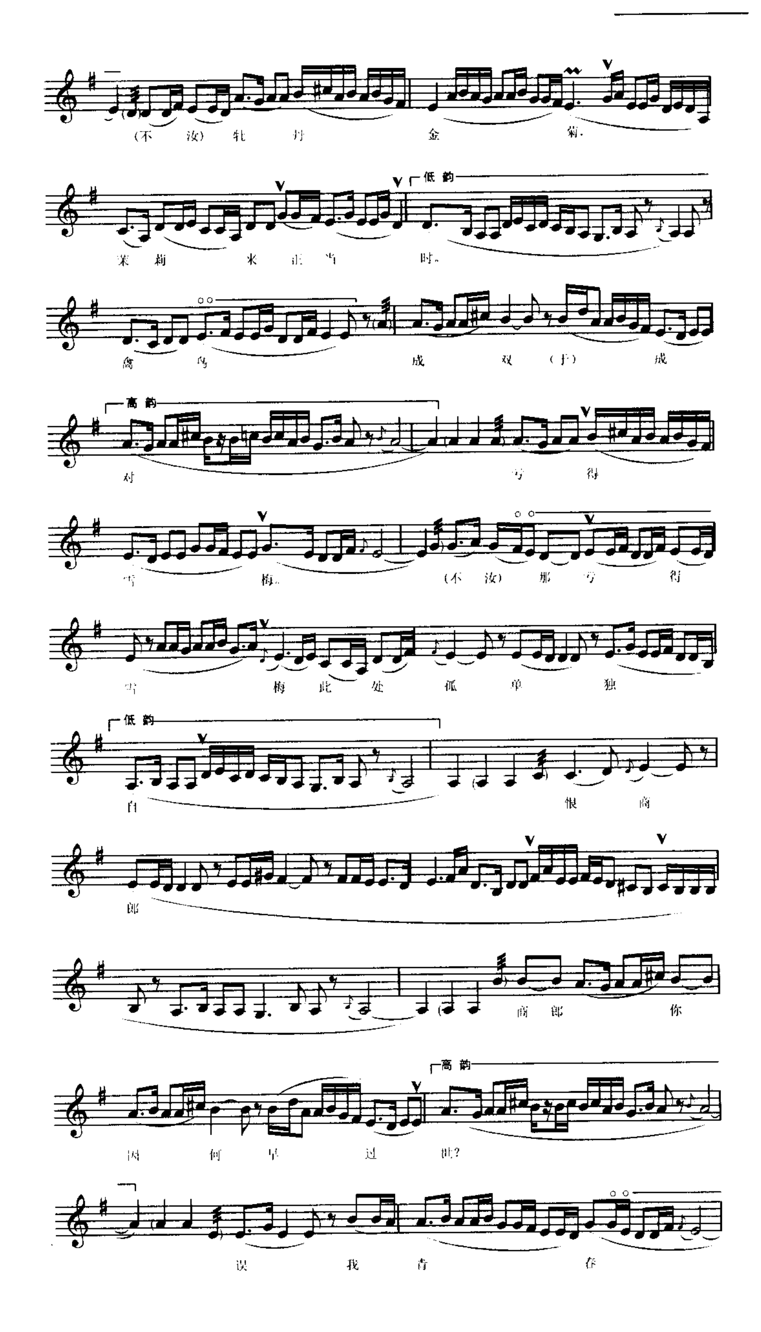
满 园 百 （于）花 （于）
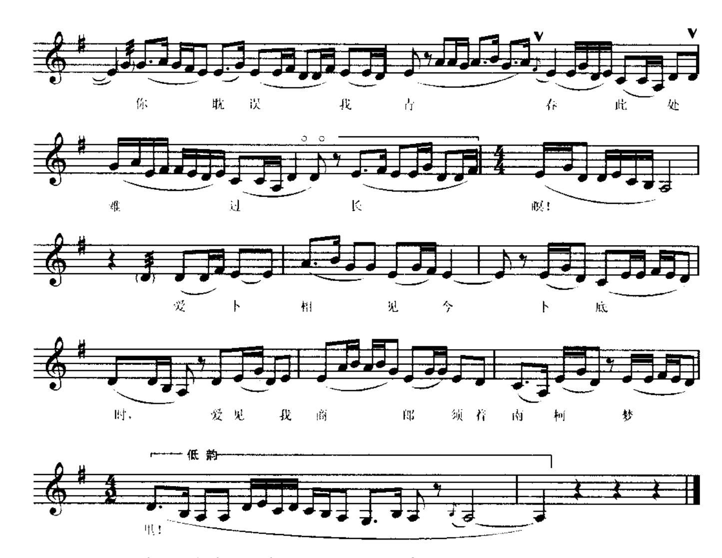
高韵

开 透 巧 奇，

牡 丹 金 菊，




(不 汝) 牡 丹 金 菊.
低韵
茉 莉 来 正 当 时。
禽 鸟 成 双 (于) 成
高韵
对 亏 得
雪 梅。 (不 汝) 那 亏 得
雪 梅 此 处 孤 单 独
低韵
自 恨 商
郎
商 郎 你
高韵
因 何 早 过 世?
误 我 青 春





(引自《南曲选集》第184页，福建人民出版社，1962年版)

3. 三韵循环

三韵循环包括三韵回旋、三韵主次循环和三韵起承转合等三种情况。
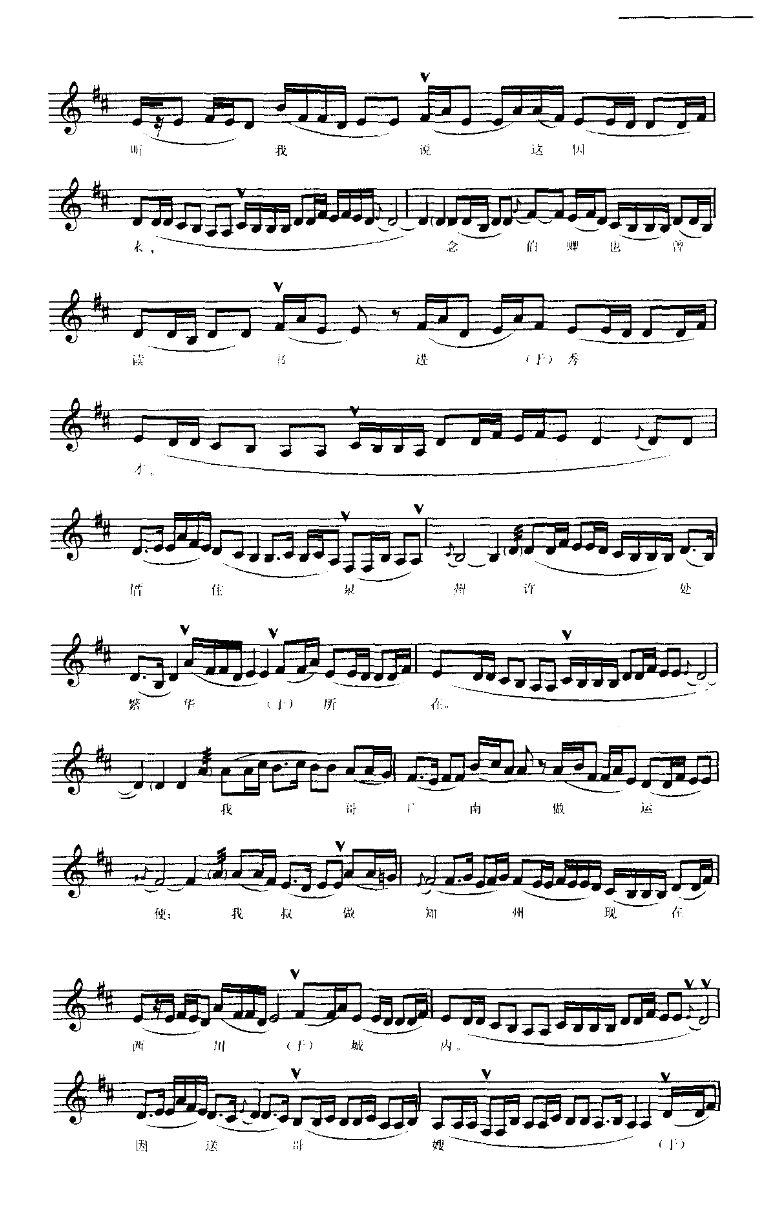
(1)三韵回旋：即在三个腔韵中，有一个主导作用的腔韵反复多次，在其反复之间，分别插入其余两腔韵。如《小妹听我说》，共有三个腔韵，分别以宫音、角音、徵音为基点音，我们暂且名之“宫音腔韵(A)”、“角音腔韵(B)”、“徵音腔韵(C)”。其中A起着主导作用，以它开头、结尾并在中间反复多次；在这一韵腔的反复之间，插入B、C。全曲结构图式为：ACABACABACACA，以A开头，以A结尾。例如：

谱例23　小妹听我说
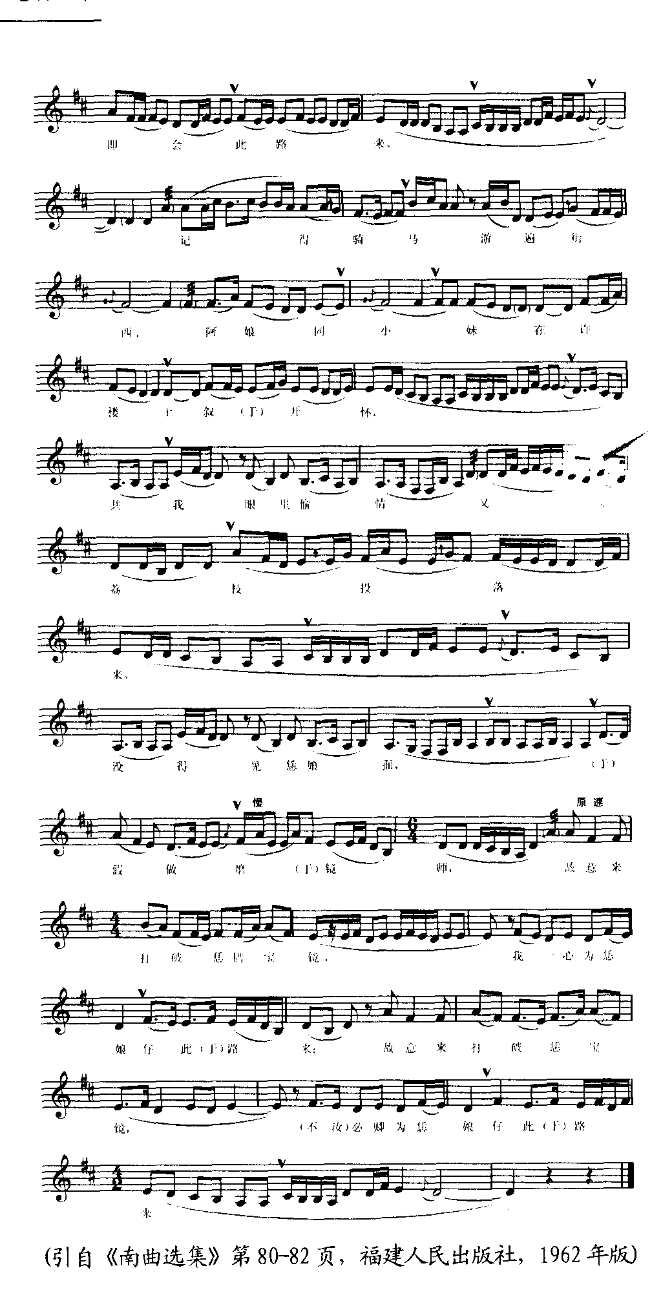
倍思管、乙空起、慢三撩过紧三撩
中速(开始慢)
[潮阳春]

白丽华演唱

小　妹



听 我 说 这 因
衣， 念 的 卿 也 曾
读 书 进 （于） 秀
才。
厝 住 泉 州 许 处
繁 华 （于） 所 在。
我 哥 广 南 做 运
使； 我 叔 做 知 州 现 在
西 川 （于） 城 内。
因 送 哥 嫂 （于）



(引自《南曲选集》第80-82页，福建人民出版社，1962年版)
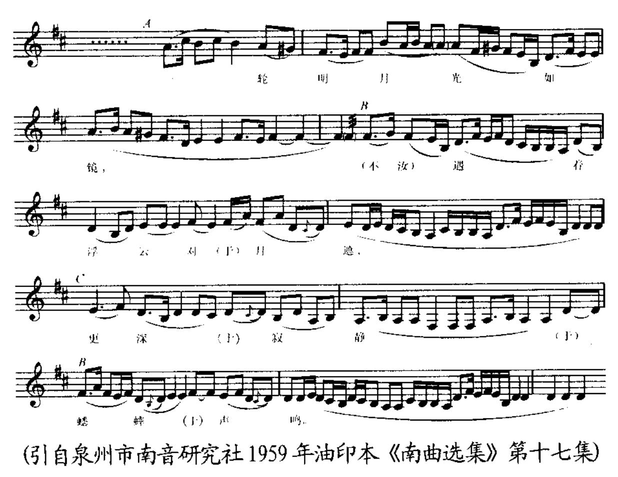
(2) 三韵主次循环

实际上“三韵回旋”亦属主次循环，只是其主部的反复出现更有规律，因此，这里所谓三韵主次循环，主要指的是其主次关系虽然明确，但又较为自由。如《谢小姐》[叠韵悲]，全曲包括A、B、C三个腔韵，其中以B韵为主，各韵分段循环，从A韵的三次反复变奏开始，接着是B、C并置循环，最后以B韵的多次变奏为结束。其结构图式为：AAABCBCBCBBCBCBCBCBBBCBBB。（曲谱见福建人民出版社1962年版《南曲选集》第16—19页）

(3) 三韵起承转合

在由三个腔韵构成起、承、转、合的结构之中，必有一韵须出现两次，作为“承”、“合”部分；同时，作为“转”部的腔韵，须在曲调的某些方面（如旋律、节奏、调式、音区等）与其他部分构成一定的对比。如《听见杜鹃》[长潮]，其结构为：AB、ABCB、ABCB、结尾（B）。A、B分别以角、宫音为中心，旋律活动于中、高音区；C以低徵为基点，旋律活动于低音区，作为“转”部，在音区上与A、B形成较为鲜明的对比。现引其中一段为例。

谱例24　听见杜鹃
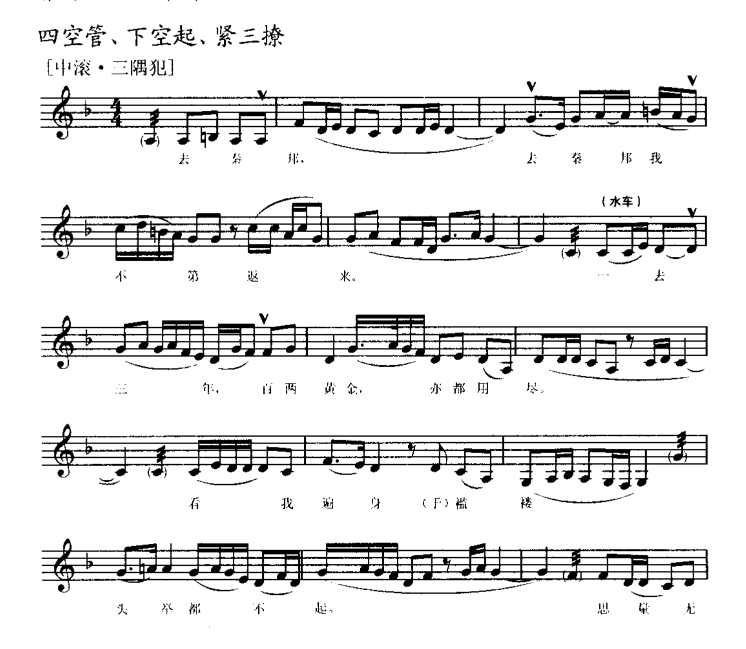


(引自泉州市南音研究社1959年油印本《南曲选集》第十七集)
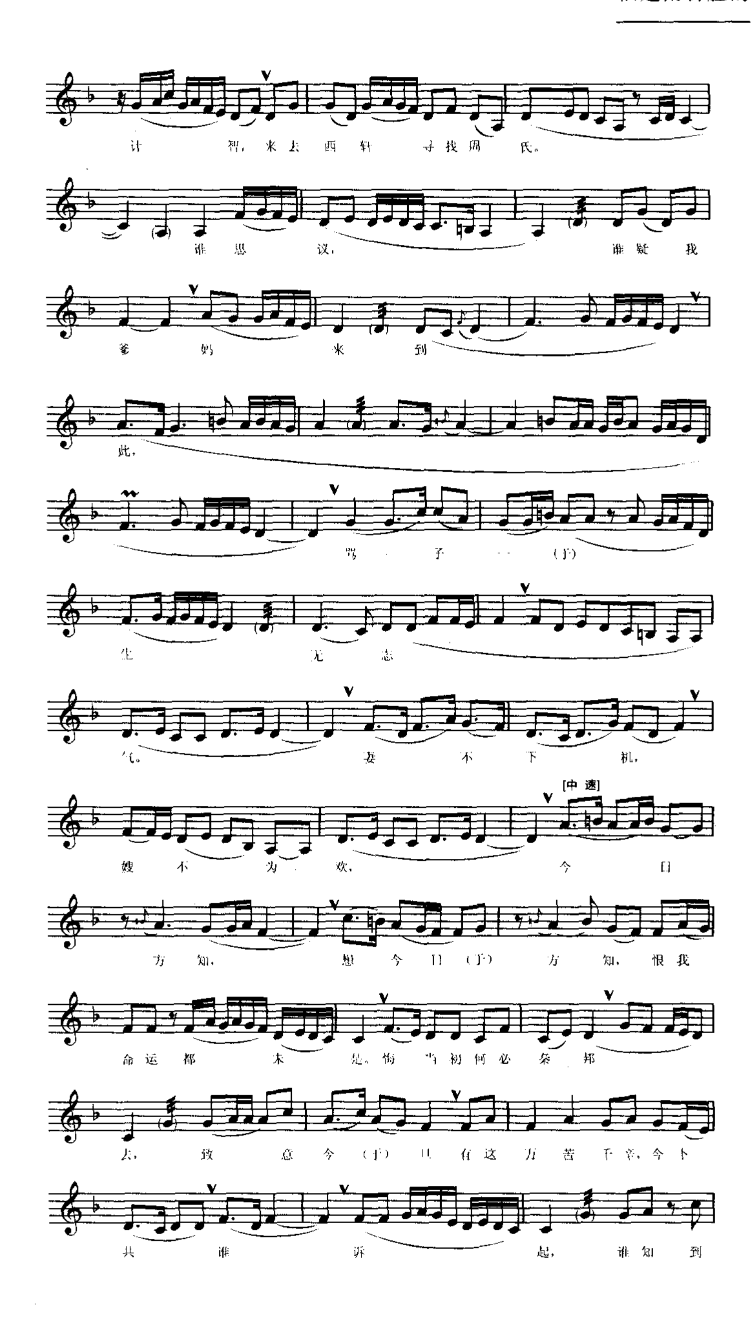
(4) 多韵联缀
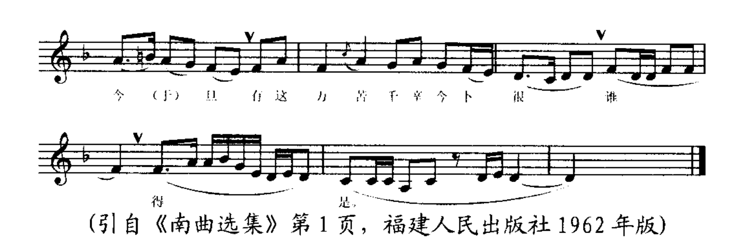
在一个唱段中，集用了不同滚门、曲牌的腔韵或腔韵片断，经过重新组合而成为完整的曲调，称为多韵联缀。其中又有同宫系统的组合和不同宫系统的组合。

[中滚·三隅犯]、[五供养] 属于同宫系统的多韵联缀。[中滚·三隅犯] 集用了四空管（F 宫系统）的[中滚]、[水车]、[二锦] 等三种腔韵而组成新曲，三者之间还在调式上相近，因此，这类曲属于同宫同调式不同腔韵的集曲。然而，由于不同腔韵的转折，使音乐更富于变化，所以，这类曲又适合于表现较为复杂的内心感情。如《去秦邦》，用[中滚·三隅犯] 唱出对苏秦赴试落第归来受尽歧视嘲讽、历经人世冷暖、又羞又愧的感情作了较有层次的抒发。

谱例 25　去秦邦




计 智，来去 西 轩 寻找周 氏。
谁 思 议， 谁疑 我
爹 妈 来 到
此，
骂 子 （于）
生 无 志
气。 妻 不 下 机，
[中速]
嫂 不 为 欢， 今 日
方 知， 想 今 日（于） 方 知，恨我
命运 都 未 是。悔 当初何必 叁 邦
去， 致 意 今 （于） 且 有这 万 苦 千辛，今卜
共 谁 诉 起， 谁知 到



（引自《南曲选集》第1页，福建人民出版社1962年版）

[五供养]中集用了[望远行]、[浆水]、[竹马儿]、[中寡]、[玉叠]等五种腔韵，属五空四伬管（C宫系统）。（曲例见福建人民出版社1962年《南曲选集》第132页《书中说》[五供养]）
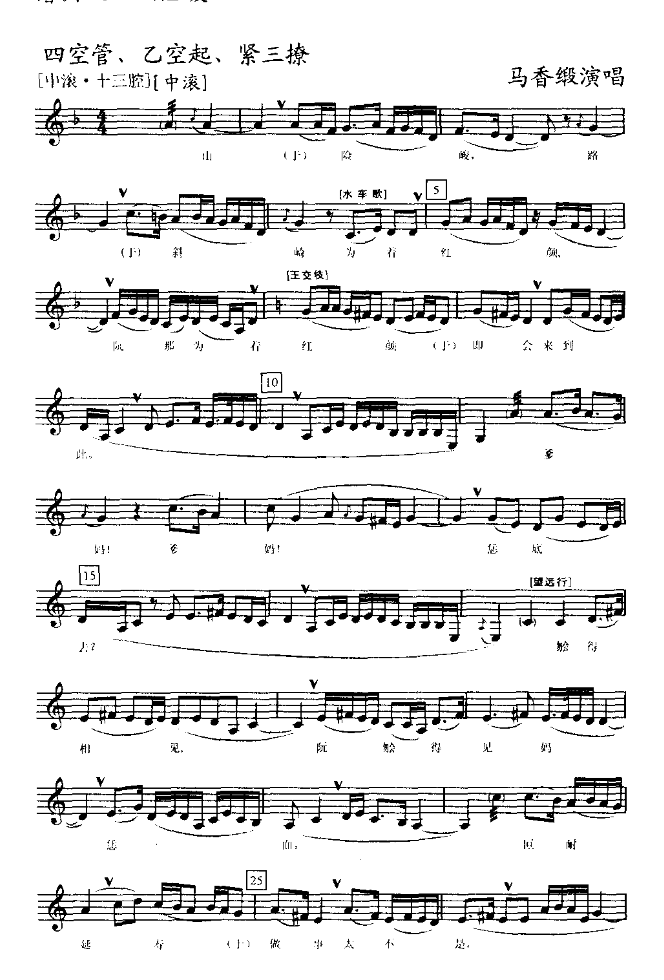
不同宫系统的多种腔韵联缀较为典型的例子是[中滚·十三腔]，它综合运用了[中滚]、[水车]、[玉交枝]、[望远行]、[福马郎]、[潮阳春]、[相思引]、[北相思]、[叠韵悲]、[双闺]、[驻云飞]、[锦板]、[二锦]等腔韵。宫音系统从F开始，历经C、D、C与G的交替，再回到F宫系统。我们将[中滚·十三腔]《山险峻》的滚门、曲牌、宫调布局列出如下示意表：
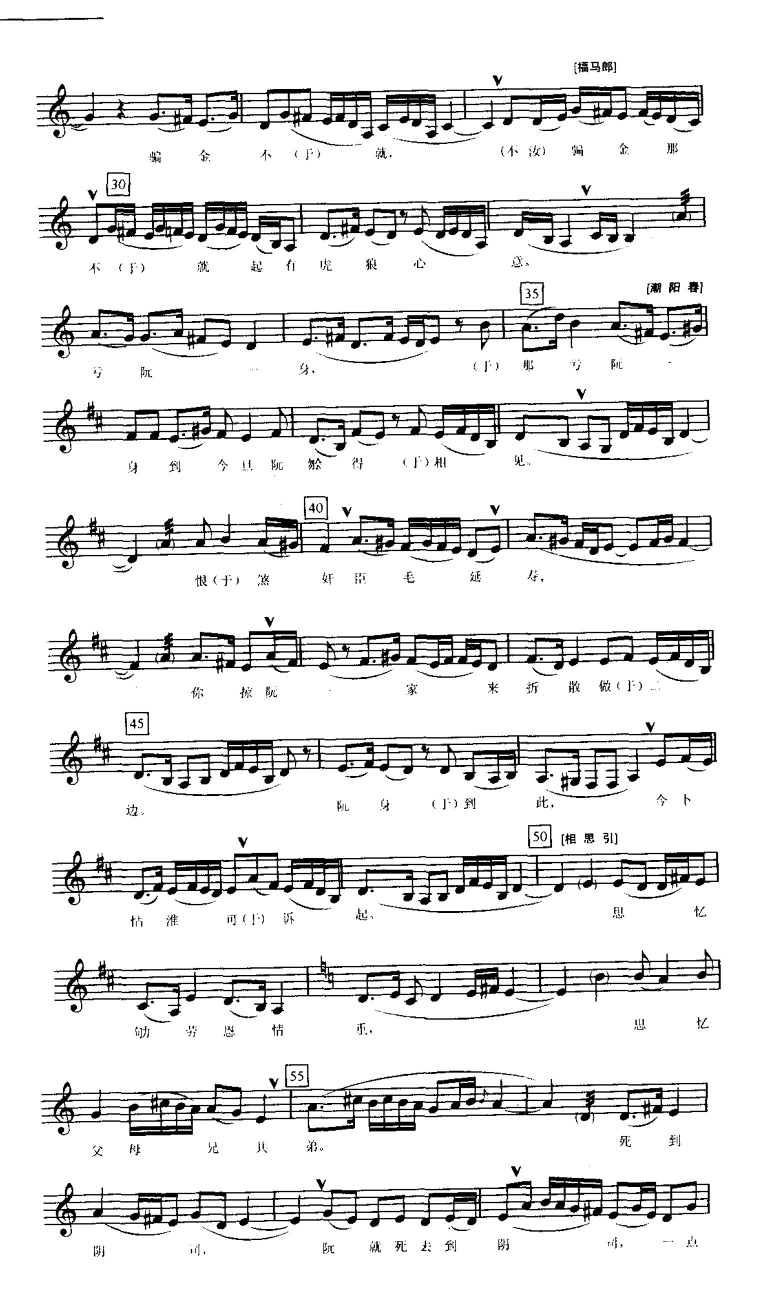
表1

滚门曲牌	中滚	水车歌	玉交枝	望远行	福马郎	潮阳春	短相思	北相思	叠韵悲	双闺	驻云飞	锦板	二锦	中滚
小节	1—4	4—6	7—17	17—29	29—34	34—50	50—62	62—81	81—92	92—100	101—115	116—138	139—150	151—163
宫音系统	F		C			D	CG交换、转换							F
南曲管门	四空管		五空四仪管			倍思管	五空管							四空管
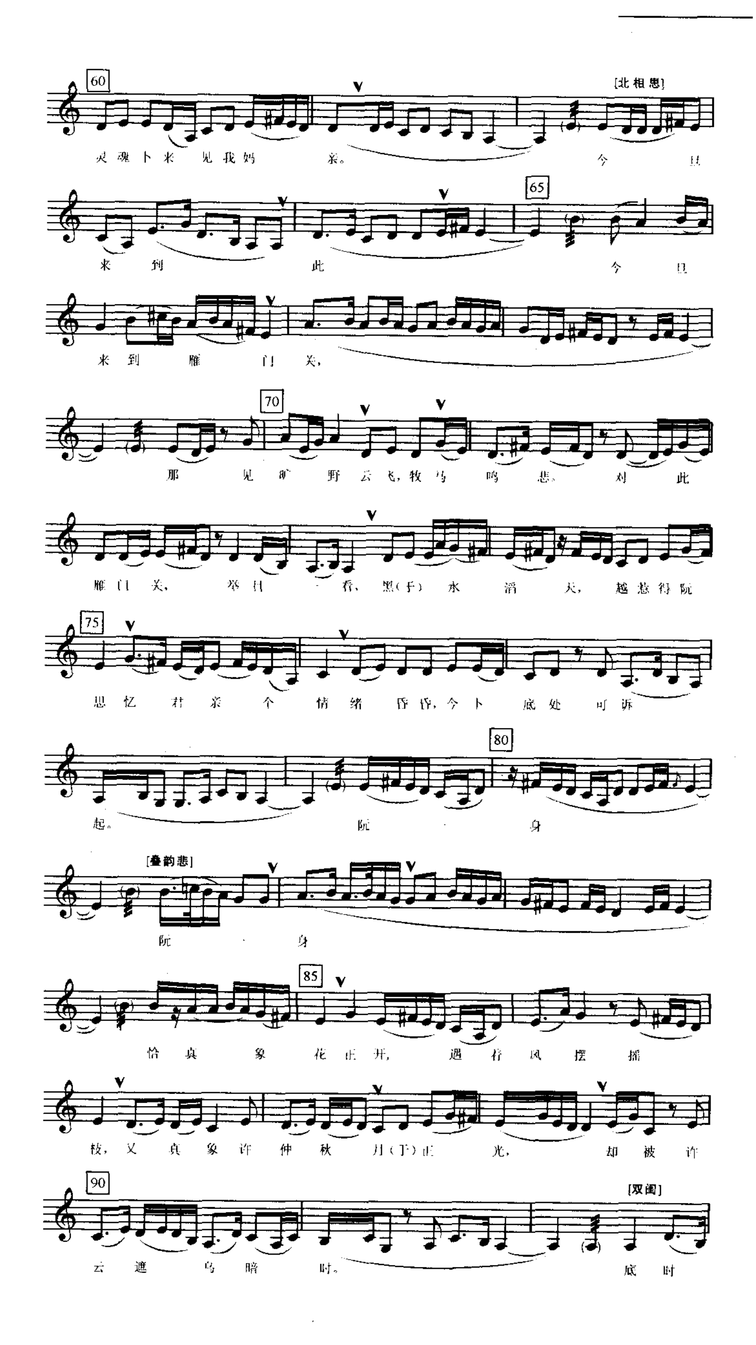
[中滚十三腔]的腔韵和宫调的丰富变化，给音乐的发展带来较强的内在动力性，适合于表达较为复杂的内容和情绪。在《山险峻》[中滚十三腔]中所表达的感情，既有王昭君对红颜薄命的慨叹，又有对父母兄弟依依难舍的离情别绪，还有寄君亲以思念、初临北国触景生情的悲怨，以及对奸臣毛延寿的切齿愤恨。全曲情绪有起有伏、层次鲜明。
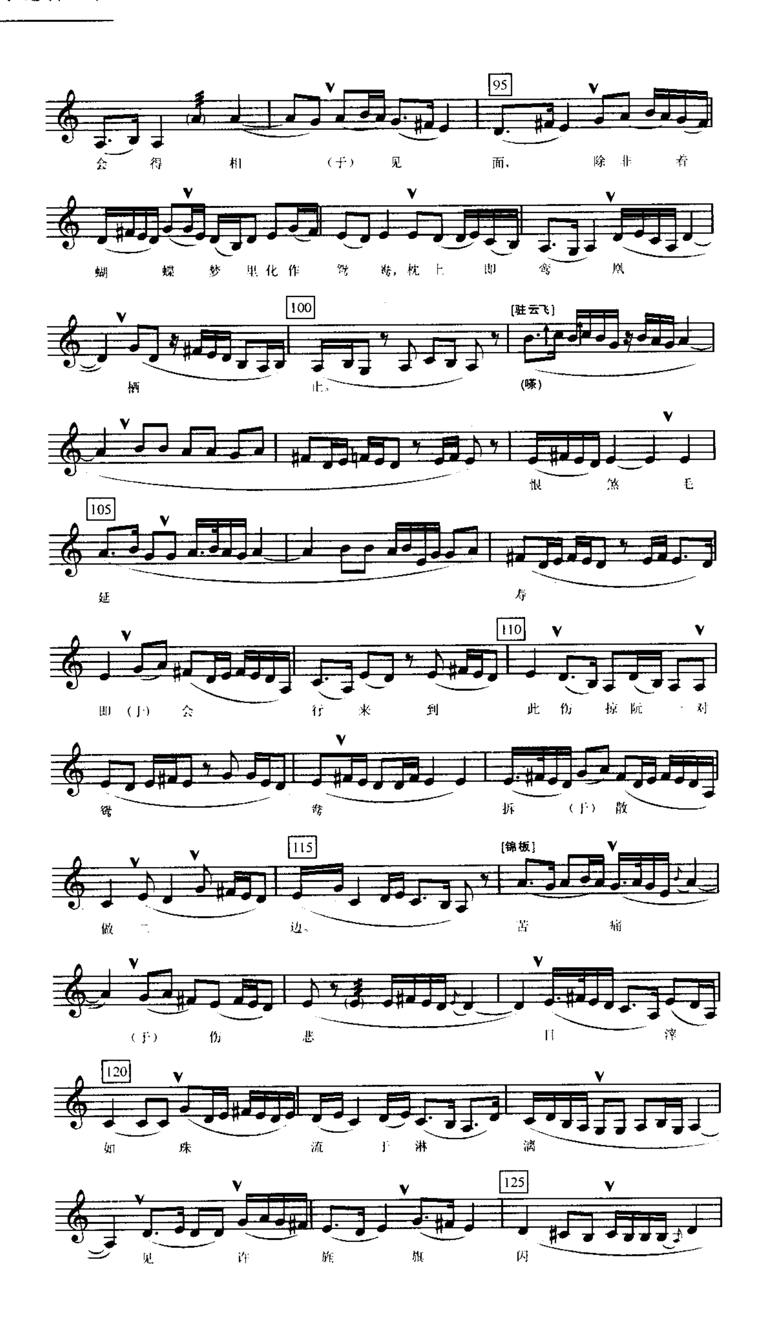
谱例26　山险峻
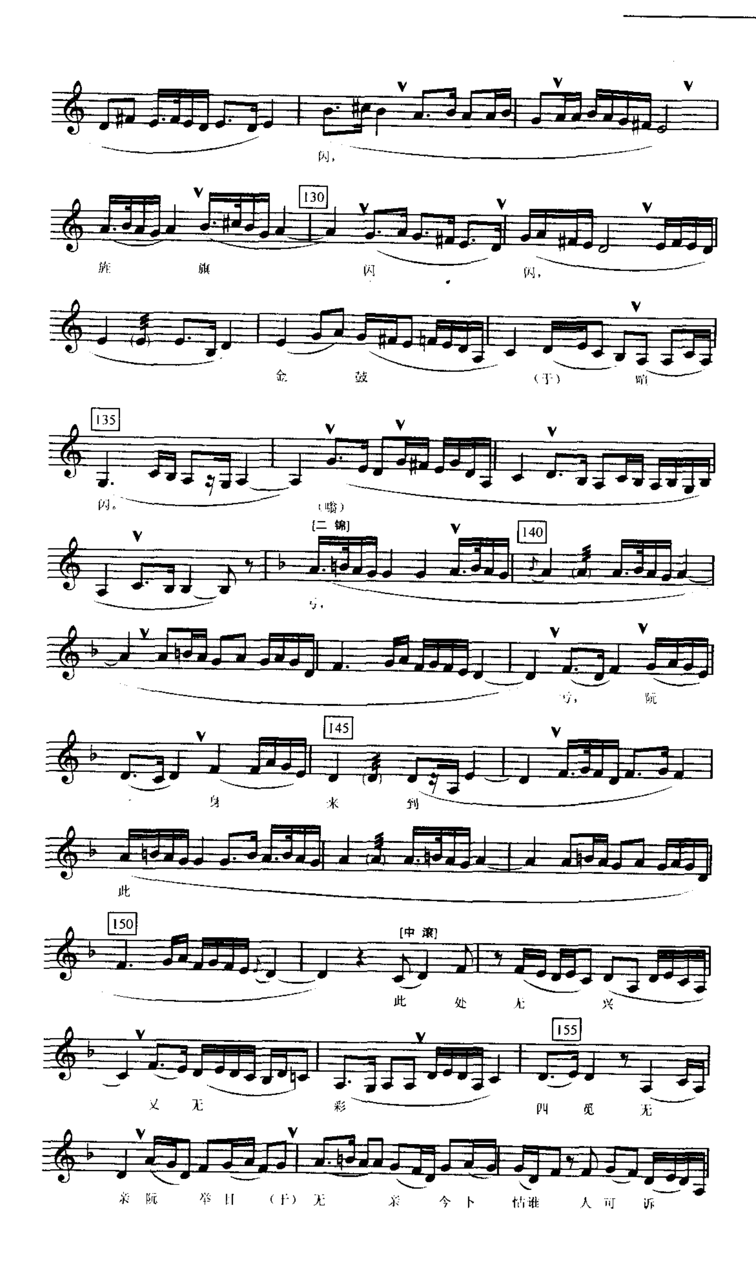


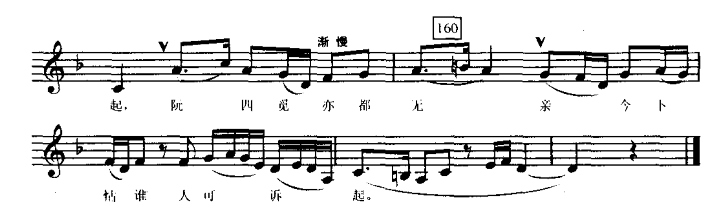


[福马郎]
骗 金 不（于） 就，（不 汝） 骗 金 那
30
不（于） 就 起 有 虎 狼 心 意，
35
[潮阳春]
亏 阮 一 身，（于） 那 亏 阮 一
身 到 今 旦 阮 鱠 得 （于）相 见，
40
恨（于） 煞 奸 臣 毛 延 寿，
你 掠 阮 一 家 来 折 散 做（于）二
45
边， 阮 身 （于）到 此， 今 卜
50
[相 思 引]
枯 淮 可（于） 诉 起， 思 忆
劬 劳 恩 情 重， 思 忆
55
父 母 兄 共 弟， 死 到
阴 司， 阮 就 死 去 到 阴 司， 一 点


60
[北相思]
灵魂卜来见我妈亲。今旦
来到此
65
今旦
来到雁门关，
70
那见旷野云飞，牧马鸣悲。对此
雁门关，举目看，黑(于)水滔天，越惹得阮
75
思忆君亲个情绪昏昏，今卜底处可诉
80
起。阮身
[叠韵悲]
阮身
85
恰真象花正开，遇着风摆摇
枝，又真象许仲秋月(于)正光，却被许
90
[双闺]
云遮乌暗时。底时


95
会 得 相 （于） 见 面， 除 非 着
蝴 蝶 梦 里 化 作 鸳 鸯，枕 上 即 鸾 凰
100
[驻云飞]
栖 止。 (嗦)
恨 煞 毛
105
延 寿
110
即（于）会 行 来 到 此 伤 掠 阮 一对
鸳 鸯 拆 （于） 散
115
[锦板]
做 二 边。 苦 痛
（于） 伤 悲 目 滓
120
如 珠 流 于 淋 漓
125
见 许 旌 旗 闪


闪,
旌 旗 130 闪 闪,
金 鼓 (于) 暗
135 闪。 (嗡)
[二 锦] 140
兮,
兮, 阮
145 身 来 到
此
150 [中 滚] 此 处 无 兴
又 无 彩 155 四 觅 无
亲 阮 举 目 (于) 无 亲 今 卜 情 谁 人 可 诉



（引自《南曲选集》第35-40页，福建人民出版社，1962年版，个别地方有较正）
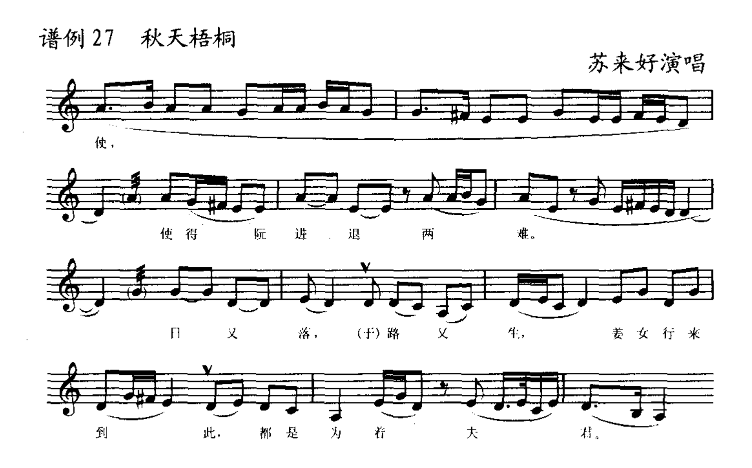
三、几种较为独特的结构部分

1．一字腔、三字腔与“务头”

一字腔、三字腔是南音单曲结构中经常出现的较为突出的增腔部分。并且多用于句头，起强调某一单字或词组的作用。如：《秋天梧桐》[福马郎]第三段上句开头，在“使”字上用了拖腔，强调了孟姜女给丈夫送寒衣，在途中历尽艰辛，又逢日落、路生，进退维谷的为难心境。曲中腔韵虽仅有五拍或三拍的小腔，但在这里却用了九拍的较长的拖腔，并活动于较高音区，所以给人留下了较为深刻的印象。
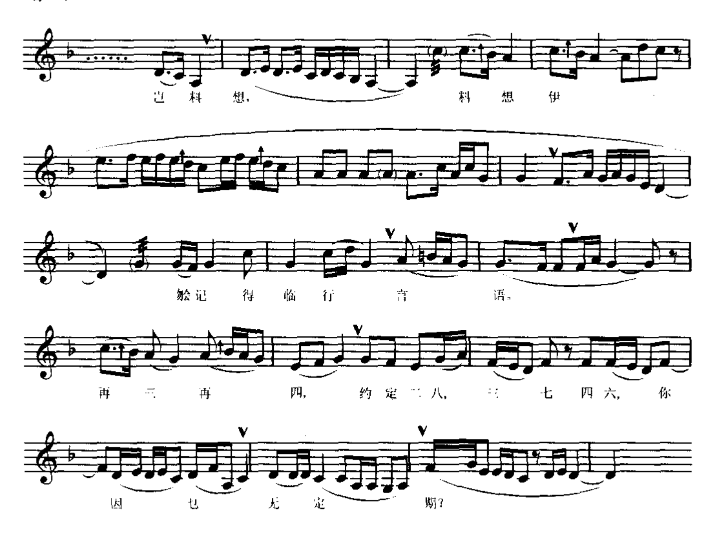
谱例27　秋天梧桐

苏来好演唱



三字腔，可举[中滚·杜韦娘] 为例，在《记当初》唱段中，为表现祝英台对梁山伯的思念，全曲以[中滚]低韵贯穿始终，音调低婉、节奏徐缓，惟唱至“岂料想，料想伊,𫟨记得临行言语。再三再四，约定二八、三七、四六，你因乜（何）无定期”时，“料想伊”三字用了[杜韦娘]的腔韵，以其高八度的吟唱把音乐推起一个浪头，着重抒发了祝英台的盼望、爱怜、幽怨情怀。

谱例 28　记当初



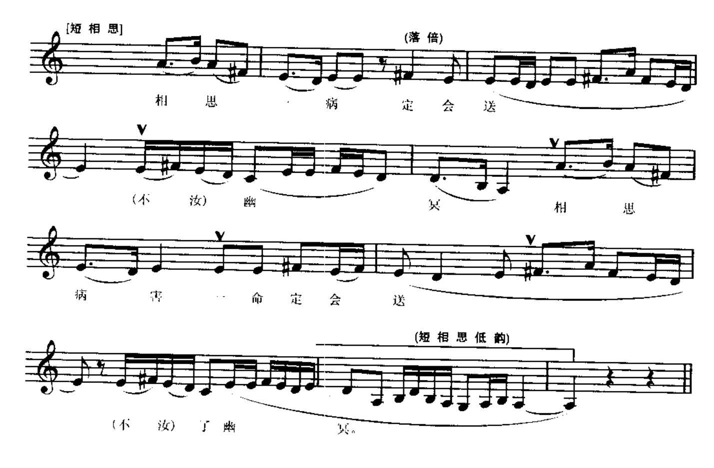
我们认为这种一字腔、三字腔当与音乐史上的“务头”有一定联系。杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》在谈到元代杂剧音乐时，分析了周德清《中原音韵》、王骥德《曲律》、吴梅《顾曲尘谈》等书中关于务头的论述后，把诸家的纷纭之说归纳为：（一）歌词上的字调对比说；（二）歌词上的“俊语说”，（三）唱法上的“嗓子内唱”说；（四）内容上的“最紧要句子”说等四种类型。杨先生认为“第四种解释是比较可信的，若根据第四种解释，则务头

就是结合着对内容情节的表达，歌词上可以着重描写，音乐上可以着重发挥的部分”。[12]据此，我们发现福建南音的腔韵在其布局中，通过音乐上的发挥，对于必须着重描写的歌词的强调，亦与以上论述颇具共通之处。其强调方法既有旋律音区上的对比，又有节奏形式上的延伸，结构布局的扩充，同时在腔韵方面的对比也是鲜明的。如《记当初》，实际上就具有[杜韦娘]的高韵、长韵与[中滚]的低韵、短韵之间的对比。

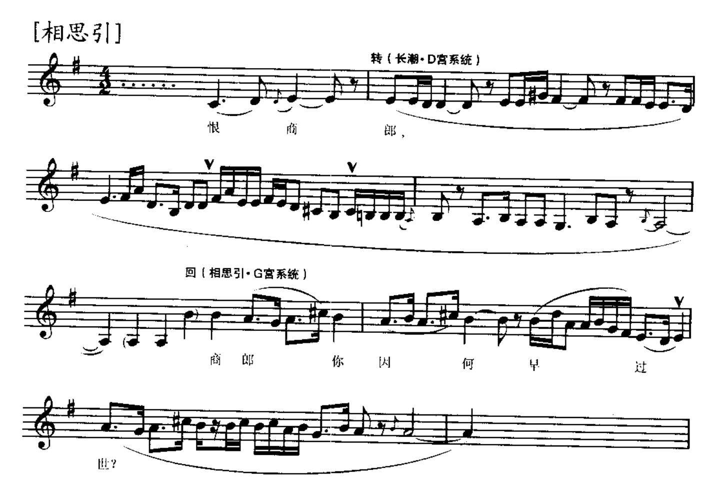
2.落倍

这是在[相思引]、[短相思]中的一种特殊的结构部分。运用以上滚门腔韵作循环变奏的唱段，大约在结构的四分之三处，一般都有引进[长潮]、[中潮]腔韵的惯例。[相思引]、[短相思]属五空管（C、G 宫调综合交替），[长潮]、[中潮]属倍思管（D 宫系统），在前二者中插入后二者的腔韵，必然带来由C、G 往D 宫音系统的变化。倍思管因其“乛”（G）音降低半音，变为“倍思”（#F）而得名，所以，由五空管变成倍思管就称为“落倍”。落倍处往往是感情的转折之处，或是需要特别强调的某些词组。前者如《因送哥嫂》[短相思]，在“相思一病定会送幽冥”处，用“落倍”的调性转换来突出陈三内心的惶惑、疑虑、慨叹。后者如《莲步行来》[相思引]中“恨商郎，商郎你因何早过世？”的“恨商郎”，以“落倍”为拖腔，着力抒发秦雪梅对其夫君的思念情感。

谱例 29



谱例 30　莲步行来

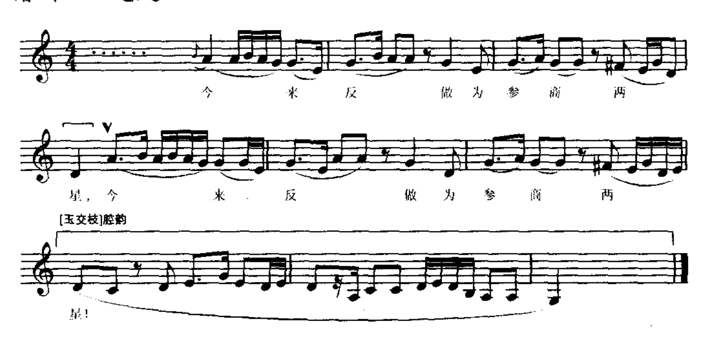


3. 结尾重句

南音的散曲，大部分是一个（或几个）曲调单位的反复或变化反复，为加强全曲的终止感，一般在结尾处均将末句
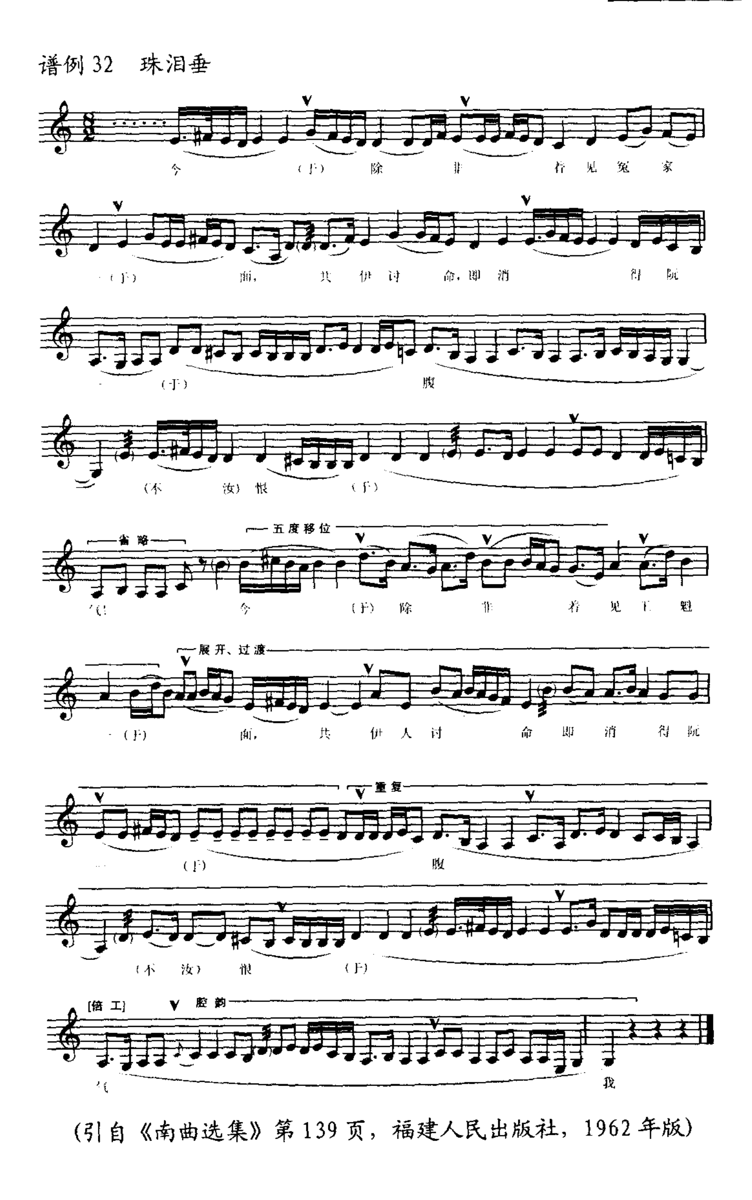
（或末段）重复一次。在这种重复中，为避免单调，并求得结构功能上的变化和动力，多有将末句结尾改动的情况。较为普遍的，是该乐句第一次出现时，截其腔韵的尾部，造成不完整、不稳定的效果，使音乐具有较强的向前继续发展的要求；待到第二次重复时，腔韵才得以完整展现，从而获得完满、稳定的终止。如：《想起》[中玉交枝]，结尾乐句第一次出现时，末字只唱[玉交枝]腔韵的第一个音，因而未显示终止感，且有继续进行的强烈要求；到重复句结尾则完整展现[玉交枝]腔韵，使全曲获得完满的稳定感。

谱例 31　想起



也有一些重复句，除作上述处理外，还运用其他变化手法，使音乐具有展开性质。如：《珠泪垂》[倍工·巫山十二峰]，结尾段落在第一次结束时，截去腔韵的后半拖腔；此后第二次出现时，旋律作上五度移位变化，使音乐具有更强的动力性，并把感情的发展推到一个新的高度，经一个过渡后，到第二句的后半部才逐渐回到原来的旋律进行，最后以[倍工]腔韵结束。

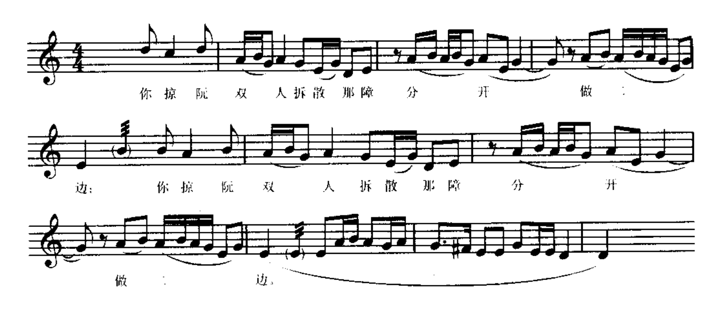
谱例 32　珠泪垂



（引自《南曲选集》第 139 页，福建人民出版社，1962 年版）

还有的在结尾重句部分引入新材料，具有补充展开的意义，把音乐推向一个新的阶段。在以[福马郎]、[锦板]演唱的大部分唱段中都有这种情况；[福马郎]结尾中的新材料还往往伴随着结构上的分裂、节奏的相对紧缩、加强终止前的紧张度，最后以句尾韵完满终止。如《元宵十五》[福马郎]结尾。

谱例 33　元宵十五



四、结语

综上所述，我们可以得到以下几点启示：

1. 福建南音借鉴我国古典诗词的创作经验，继承我国传统的作曲手法，在腔韵的运用方面积累了颇为丰富的经验。滚门性腔韵、曲牌性腔韵的贯穿，使各滚门、曲牌内部保持着统一的内在联系，具有明确调式、调性，肯定表情特点的意义。多种腔韵形式的出现（如：大韵、短韵、高韵、低韵、截韵、句尾韵、句中韵、句头韵和上下句首尾呼应等），以及各种腔韵循环结构等，又使腔韵在运用过程中能适应于表现多种内容、感情的需要。

2. 作为滚门与滚门之间、曲牌与曲牌之间的区别，腔韵的特性旋律是重要标志之一，但不是惟一的标志。我们还必须从腔韵的变化、运用、曲调结构、节奏、板式等多方面因素作全面考察和深入分析，才能把握该滚门、曲牌的特性。

正如杨荫浏先生在《中国音乐史纲》中指出的“各个曲牌之所以成为各个曲牌，而与其他异宫调或同宫调之曲牌有别，是在形成各个曲牌的许多乐语各自的结构与其相互间发生联络、对比、呼应等关系的情形之不同。并不是根据了某曲牌中的一二乐语，便能把握得住那个曲牌的特性的”。(13)

3. 此外还值得注意的是，与腔韵相类似的音乐创作手法，并非为南音所独有。在昆曲中叫“主腔”，在赣剧青阳腔中有“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”，在江西瑞河高腔戏中有“帮平韵”、“帮高韵”，福建南词中有“八韵”，莆仙戏的各曲牌也有特性音调……等等。因此，我们认为，腔韵是我国民间音乐和戏曲音乐的重要创作手法之一。对于这一音乐现象进行深入研究是必要的、有益的，它有助于探求我国宋代以来词曲音乐、戏曲音乐的某些创作特征及其规律。

---

(1)《二十五史·新唐书·一八四》，上海古籍出版社、上海书店，1986年版第六册第4699页）。

(2) 转引自张世彬《中国音乐史论述稿》，友联出版社有限公司，1975年版，第210页）。

(3) 戈载《词林正韵·发凡》，《词林正韵》第35页第64—65页，上海古籍出版社，1981年。

(4) 张炎《词源》附录《杨守斋作词五要》，唐圭章编《词话丛编》第一册第267页，中华书局，1986年。

(5) [宋]姜夔著《姜白石全集》，埽叶山房，1910年石印本。

(6) 同上。

(7) [宋]沈义父撰《乐府指迷·词腔》，唐圭章编《词话丛编》第一册第283页，中华书局，1986年。

(8) [明]朱载堉著《乐律全书·律吕精义外篇卷三》，商务印书馆万有文库第一集一千种。

(9) [宋]沈义父撰《乐府指迷·词多句中韵》，唐圭章编《词话丛编》第一册第283页，中华书局，1986年。
(10) [清]沈雄撰《古今词话·藏韵》，唐圭章编《词话丛编》第一册第824页，中华书局，1986年。
(11) [清]杜文澜撰《憩园词话卷一·论词三十则》，唐圭章编《词话丛编》第三册第2856页，中华书局，1986年。
(12) 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(第七篇二十三章: 杂剧的音乐)，《中国古代音乐史稿》下册，第589页，人民音乐出版社，1981年。
(13) 杨荫浏《中国音乐史纲》(四: 近世期——五代至清末)，《中国音乐史纲》第266页，上海万叶书店，1952年。

(原载《福建民间音乐研究》第四辑第53—72页，
福建省音乐家协会，1986年2月)
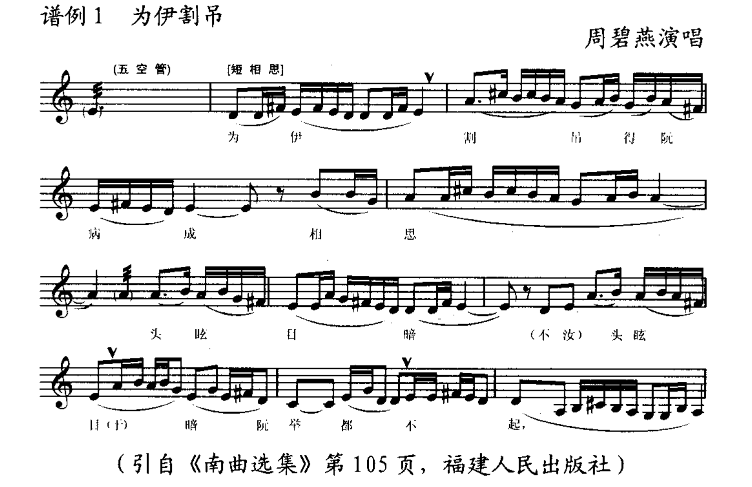
福建南音唱腔旋法中的多重大三度并置

1 释 义

在福建南音唱腔中，以下这一旋律具有较为广泛的代表性：

谱例 1 为伊割吊

周碧燕演唱



（引自《南曲选集》第 105 页，福建人民出版社）

例中，以d^1与$^{\#}f^1$、a^1与$^{\#}c^2$、g^1与b^1、c^1与e^1之间构成的几对大三度并置及其有关旋律进行为特征的旋法，似可称之为“多重大三度并置”的旋法。由于我国五声音阶中，“宫角”是惟一的大三度音程，具有确定调式的重要作用。在五声性调式中，宫、商、角、徵、羽之外各音（通称偏音）的出现，常具有润饰性、代替性或综合调式性等意义[1]。但上例各对大三度的出现，却比较接近综合调式性的性质，因此，如以c^1与e^1为宫角的话，那么，g^1、b^1之间就有“以变宫似为角”的意义，构成以g^1为宫的另一“宫角”关系；d^1、$^{\#}f^1$之间有“以变徵似为角”的意义，则构成以d^1为宫的“宫角”关系；a^1、$^{\#}c^2$之间有“以应似为角”的性质，又构成以a^1为宫的“宫角”关系。所以又可称之为“多重宫角并置”。

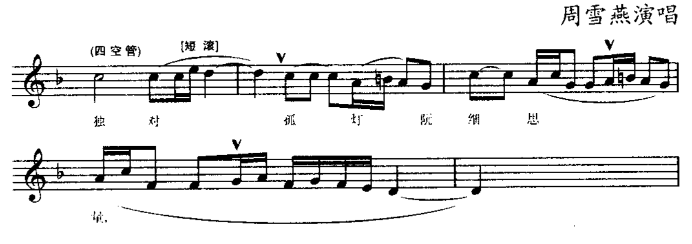


2　多重大三度并置的几种类型

从总的方面看，南音的四个管门（宫音系统）中，多重大三度并置大致有两类：1. 五空管中，有四重大三度并置，谱例1即是。2. 四空管、五空四仪管、倍思管，为三重大三度并置。如：

谱例2　正更深

周雪燕演唱
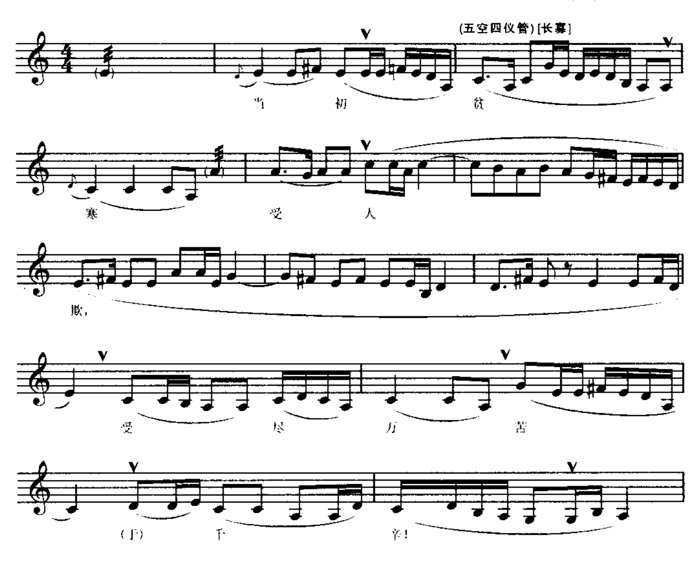


（引自《南曲选集》第206页，福建人民出版社，1962年版）

四空管中，是 f^1 与 a^1、c^2 与 e^2、g^1 与 b^1，三重大三度并置。

谱例 3　当初贫

马香缎演唱

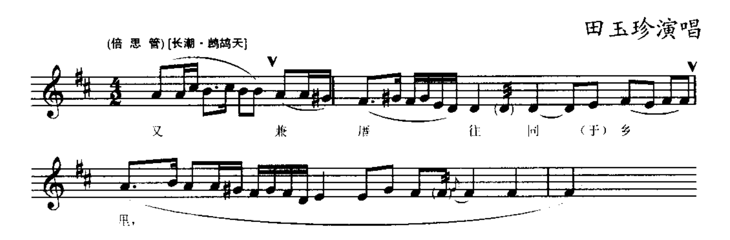


(引自《南曲选集》第 6 页，福建人民出版社)

五空四仪管中，是 c^1 与 e^1、g^1 与 b^1、d^1 与 $^{\#}f^1$，三重大三度并置。

谱例 4　看伊人容颜

田玉珍演唱



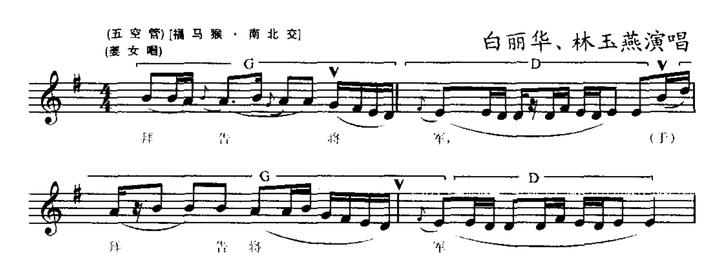
(引自《南曲选集》第 147 页，福建人民出版社 1962 年版)

倍思管中，是d^1与$^\#f^1$、a^1与$^\#c^2$、e^1与$^\#g^1$，三重大三度并置。

从各唱段的局部看，有四度五度关系的双重大三度并置、二度关系的双重大三度并置、三重大三度并置和四重大三度并置。

四度五度关系的双重大三度并置，如：

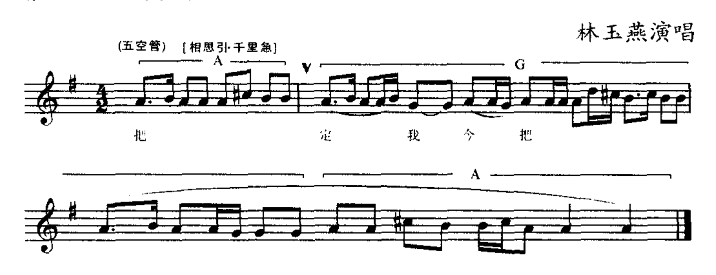
谱例 5　拜告将军



（引自《南曲选集》第 25 页，福建人民出版社，1962 年版）

二度关系的双重大三度并置，如：

谱例 6　远看长亭



（引自《南曲选集》第 23 页，福建人民出版社，1962 年版）

三重大三度并置，如：谱例 2 、谱例 3 、谱例 4 。

四重大三度并置，如：谱例 1。

3 多重大三度并置的旋法特点

一、各单一大三度内部的旋法特征

多重大三度并置系由多个单一大三度连接而成，因此，需要先阐明各单一大三度内部的旋法特征。其中大致有两种因素：主导因素、辅助因素。

1. 主导因素

所谓主导因素，指的是直接由宫、商、角或类似宫、商、角关系的三个音之间所构成的种种旋法。根据三音在旋法中的地位，可分特征框架、核心音级、邻音级进三种类型。

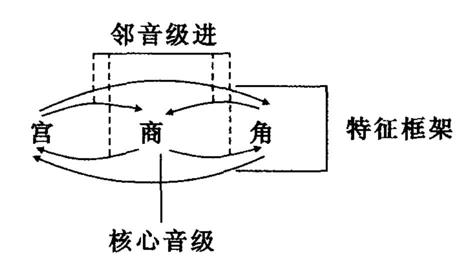
宫、角或类比宫角（徵与变宫、商与变徵、羽与应）之间的大三度进行，具有明确综合调式性的意义，并成为旋法进行中的鲜明特点，故称为“特征框架”。

大三度进行之后，往往接以商音或类比商音（徵与变宫之间的羽、商与变徵之间的角、羽与应之间的变宫）的音级，成为大三度框架的轴心，故称之“核心音级”。

各相邻音级之间构成的级进，是这一旋法的基本因素。

如图式所示，有↘号者为乐音的六种进行方向。

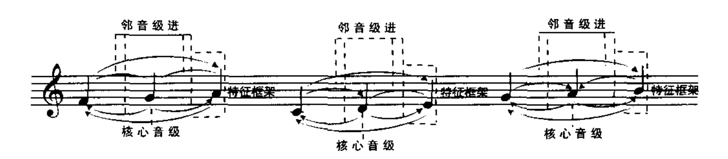
图 1



在各管门中，分别有如下几种情况：

(1) 四空管

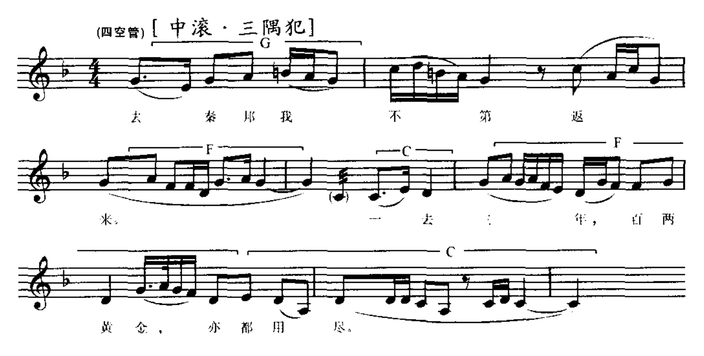
图 2



如：《去秦邦》[中滚·三隅犯]

谱例 7　去秦邦

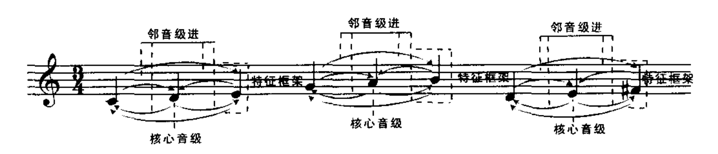
苏来好演唱



(引自《南曲选集》第 1 页，福建人民出版社)

(2) 五空四仪管

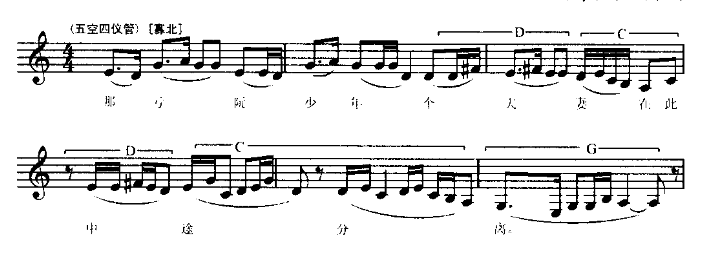
图 3



如《奏明君》[寡北]：

谱例 8　奏明君

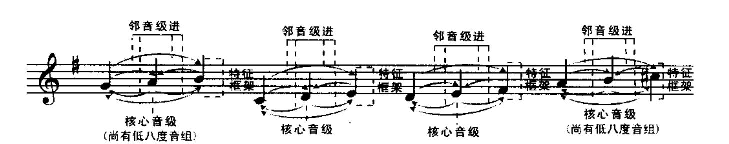
周雪燕演唱



(引自《南曲选集》第 11 页，福建人民出版社)

(3) 五空管

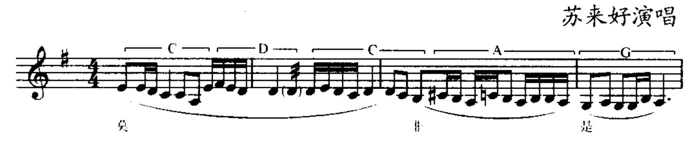
图 4



如《特来报》[锦板]：

谱例 9　特来报

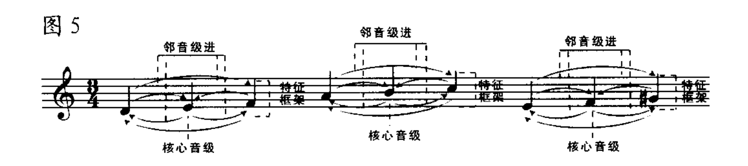
苏来好演唱



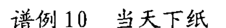
(引自《南曲选集》第 3 页，福建人民出版社)

(4) 倍思管

图 5



如《当天下纸》（中潮过潮叠）：


谱例 10　当天下纸

林玉燕演唱

当　天　下

纸　叫　来　当　天

烧　香　下　纸!

出　门　去。

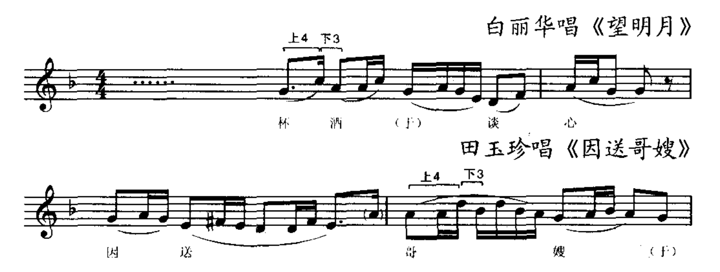
（引自《南曲选集》第 85 页，福建人民出版社）

2. 辅助因素

由各单一大三度特征框架继续往外扩展的旋律进行，较有典型意义的有：
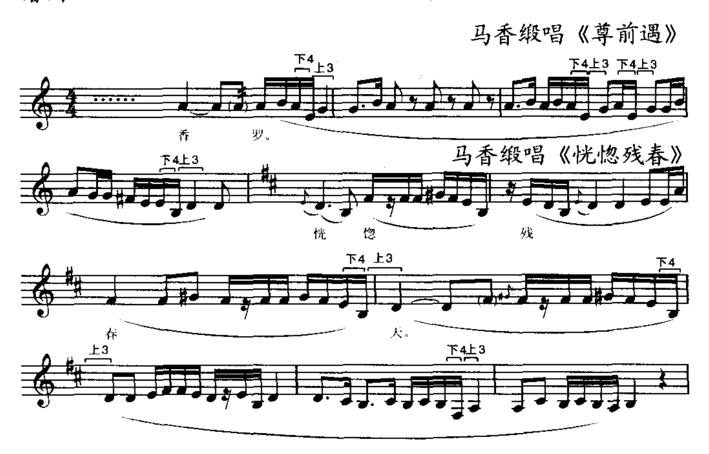
（1）以核心音级（商音，或类比商音）为中心的四度跳进及其小三度反衬。其中又有四度上行跳进及其下行小三度反衬，和四度下行跳进及其上行小三度反衬。前者如：

谱例 11



后者如：

谱例 12



以五空管为例，大致有如下可能：

图 6
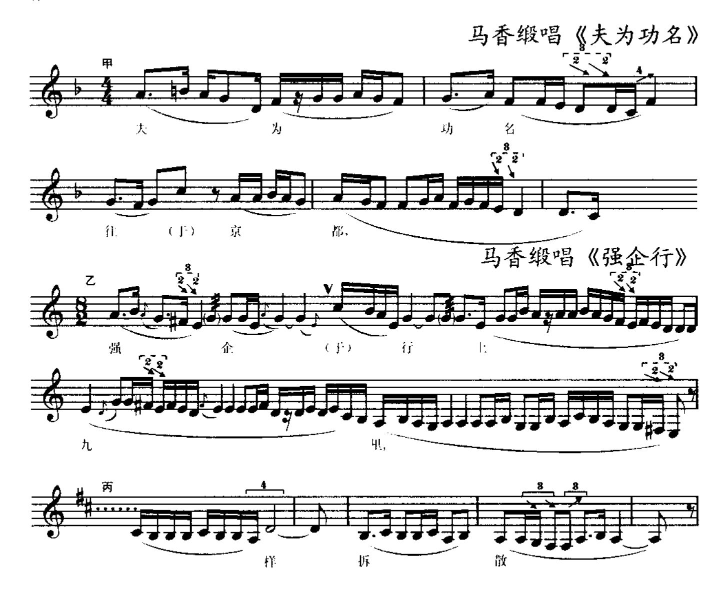


其余管门基本类似，或略有减少。

（2）以宫音或类比宫音为中心的下方四度支持和下行小三
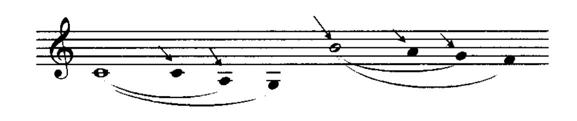
度级进延伸。如：

谱例 13



以五空四仪为例，大致有：

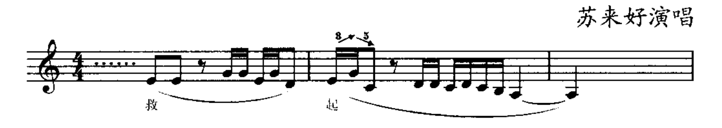
图 7



其余管门基本类似。

此外，尚有与语调相结合的“角→徵→宫”进行，如：

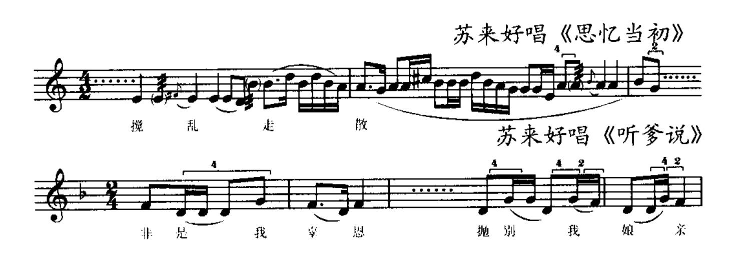
谱例 14　此冤苦





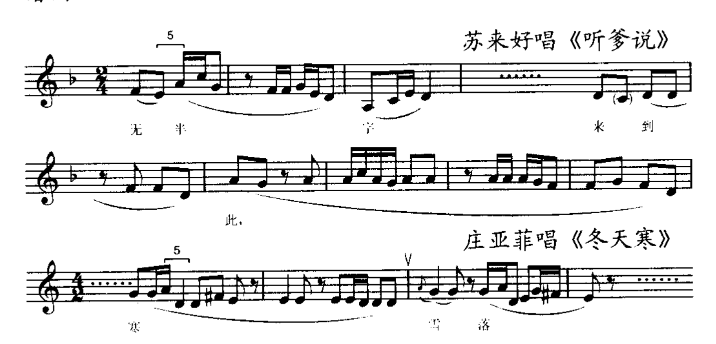
（3）以羽音为起点的，羽→商上行四度跳进及其大二度同向、反向进行。如：

谱例 15



以羽音（或类比羽音）为中心的，羽→角上行五度跳进，羽→商下行五度跳进如：
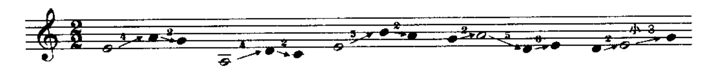
谱例 16



此外，尚有羽宫之间的五声音阶式级进等。

以五空管为例，由羽音（或类比羽音）作起点（或为中心）的旋法，大致为：

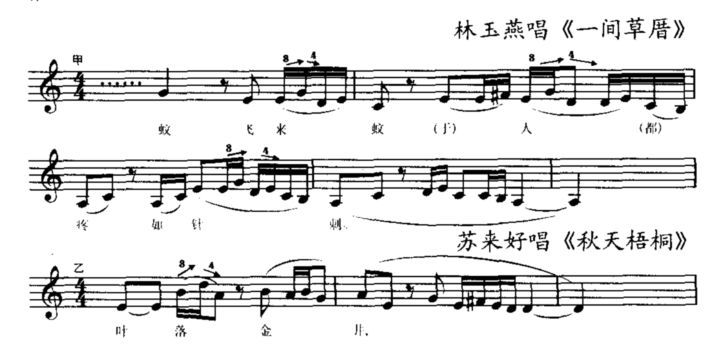
图 8



其余管门基本类似。

(4) 由角到徵的小三度进行，以及紧接着由徵到商的四度跳进。如：

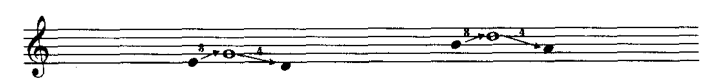
谱例 17





以五空管为例，有：

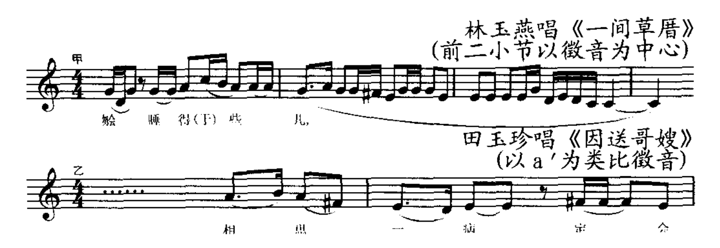
图 9

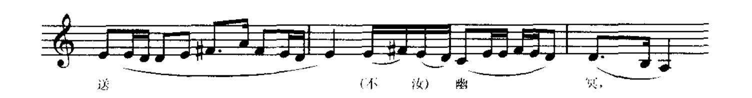


其余管门基本类似。

（5）以徵音（或类比徵音）为中心的级进。如：

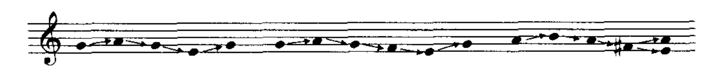
谱例 18





以五空管为例，有：

图 10



其余管门基本类似。
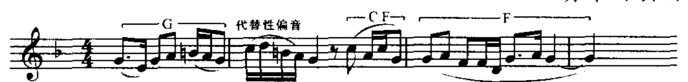
综上所述，在各单一大三度内部的旋法中，以大三度框架为特征，以邻音级进（五声性级进）为主，间以纯四度跳进，偶有纯五度进行。

二、多重大三度并置中的连接

1．以中介调性作过渡。如：

谱例 19　去秦邦

苏来好演唱

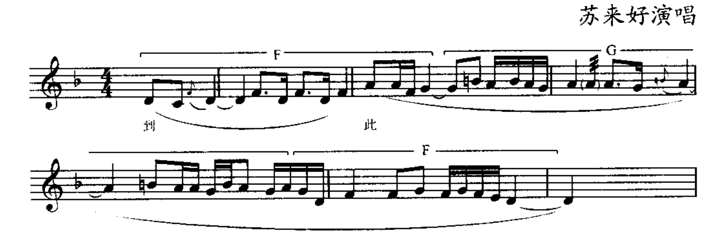


例中，由 g^1、b^1 宫角到 f^1、a^1 宫角，先使 G 宫之角（b^1）变成代替性偏音（以“变徵”代“徵”），模糊 G 宫概念；再以介于 C 宫、F 宫系统的音调，自然过渡到 f^1、a^1 宫角。

2．以共同音为中介。如：

谱例 20　去秦邦

苏来好演唱

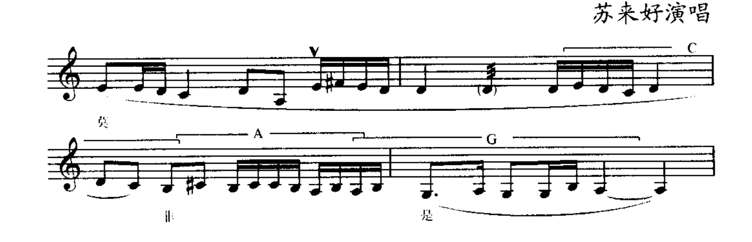


例中，由 f^1、a^1 宫角→g^1、b^1 宫角→f^1、a^1 宫角，以共同音 g（f、a 宫角之商，g、b 宫角之宫）为中介。

又如：

谱例 21　特来报

苏来好演唱



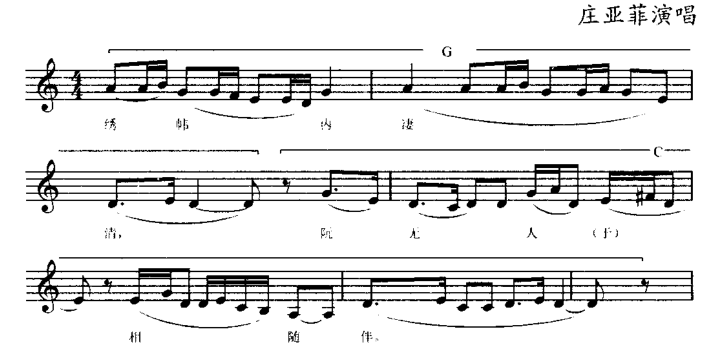
例中，由 c^1、e^1 宫角到 a、$^\#c^1$ 宫角，b 为共同音，形成以“变宫”为“商”的等音变换；接着，由 a、$^\#c^1$ 宫角到 g、b 宫角，又以四个十六分音符为中介，形成以“宫、商”为“商、角”的等音变换。

三、多重大三度并置旋法中的偏音

值得注意的是，在弦管中，并非所有能构成大三度框架的音级都是宫角关系，其中，有些是宫角关系，可以多重宫角并置，有些却仍应作为“偏音”看待。如：

谱例 22　冬天寒

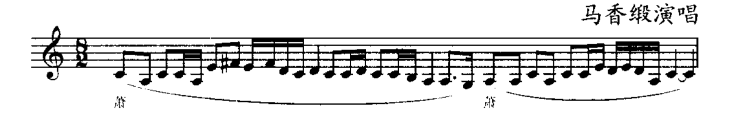
庄亚菲演唱



例中，前两小节半属 G 宫系统，$^{\#}f^{1}$ 不应看成是 D 宫系统的角音，而是 G 宫系统的经过性变宫音。后三小节半属 C 宫系统，$^{\#}f^{1}$ 应作以“变徵”代“徵”的上助音，b 是宫与羽之间的经过性变宫音。又如：

谱例 23　月照芙蓉

马香缎演唱



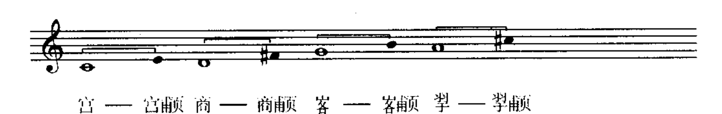
第 4 拍处，虽然由 d^{1} 与 $^{\#}f^{1}$ 之间构成了大三度特征框架，但是从前后联系看，$^{\#}f^{1}$ 应当作为代替性的“变徵”音。

4 多重大三度并置与历史上的音乐现象

一、与曾侯乙钟的“颟一曾”体系

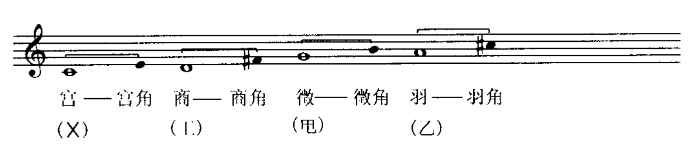
黄翔鹏先生在《曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探》中指出：“曾侯钟铭的乐律学理论极为重视三度关系。（表Ⅱ）中，相当于角音音位的名称特多，可以看作这种实际情况的反映，曾侯钟律的一个重要方面是以三度关系为其枢纽的”(2)。并且总结了“变化音名的‘颟一曾’体系”。“颟”与“角”可以互换，是上方大三度音；“曾”是下方大三度音。在曾侯乙钟铭的变化音名中，有割颟（割角）、翌颟（翌角）、宫颟（宫角）、商颟（商角），宫曾、商曾、割曾、翌曾。宫、商、割、翌的音高分别为c、d、g、a。其颟（角）类关系有：

图 11



值得注意的是，在福建南音五空管的多重大三度并置中，不仅音高位置相同，而且若以C宫系统理解，各音意义也相近。五空管各大三度关系：

图 12



其余管门（五空四仪、四空管、倍思管）作为正管的变化，一般有宫、商、徵音上的大三度并置。南音五空管旋法中的这种以大三度框架为特征、四重宫角并置及其音高位置的相吻合，我们应当将它看成是已知的以曾侯乙钟磬铭文乐学体系为代表，重视三度关系的乐律学理论，“颠一曾”体系以宫商徵羽为纲和固定名标音传统，在音乐实践中的继承。

二、与隋代“应声”、宋代“勾”字、福建建瓯音盏的关系

重视三度关系的乐律学理论及其在后世音乐实践中的运用，也可以从隋代“应声”、宋代“勾”字略见倪端。

《隋书》卷一四《音乐志》载：郑译“以偏悬有八，因作八音之乐，七音之外，更立一声，谓之应声”[3]。根据杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》，这八音是：

宫 清宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫

（应声）

在这八音音列中，实际上包括了四对大三度关系：宫与角、商与变徵、徵与变宫、羽与清宫（应声）。

到宋代，这一“应声”在记谱法中以“勾”字来表示。杨荫浏先生《宋姜白石创作歌曲研究》为我们作了关于“勾”的描绘[4]：

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清钟
白石今谱	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六
《管色指法》	合		四		一	上	勾	尺		工	凡		六

律名	清大吕	清太簇	清夹钟	清姑洗	清仲吕	清蕤宾	清林钟	清夷则	清南吕	清无射
白石今谱		五								
				尖	尖		尖		尖	尖
《管色指法》		五								
				一	上		尺		工	凡

在姜白石歌曲谱字和管色指法谱中，都有四对大三度关系。前者分别是：合与一、四与勾、上与工、尺与凡；后者是：合与一、四与勾、上与工、凡与五。两者的区别主要在于“凡”，前者为“大凡”（应钟），后者为“小凡”（无射）。但是都合于大三度体系以宫商徵羽为纲的传统，而与五空管中的四重大三度并置相吻合。

这种带有“勾”字的八声音阶在宋代民间广泛流行运用的另一证据，是一九八二年五月福建建瓯出土的十二个宋代铜音盏。内中除两个破损无法测试外，其余十个的音高，据上海音乐学院乐器厂的闪光频谱仪测试，结果[5]：

现代音名	e^3	g^3	$^{\#}g^3$	a^3	b^3	c^4	$^{\#}c^4$	d^4	e^4	$^{\#}f^4$
			清			清	变			变
c宫系统	羽	宫		商	角			徵	羽	
			宫			角	徵			宫

据考古学分析，本套音盏为宋代仿古青铜器，若按西周以来编钟音列的传统，全套编钟最低音为羽音，最高音为宫

音，那么，也可试将两个破损音盏的音高推测为$^{\#}f^3$、g^4。以宋姜白石俗字谱分析，又可当作C宫、G宫两个宫音系统的八声音阶的综合。

现代音名	e^3	$^{\#}f^3$	g^3	$^{\#}g^3$	a^3	b^3	c^4	$^{\#}c^4$	d^4	e^4	$^{\#}f^4$	g^4
g宫系统	四	一	上	勾	尺	工		凡	六	五		
c宫系统			合		四	乙	上	勾	尺	工	凡	六

而c宫系统所用谱字正与具有四重大三度并置的南音五空管唱腔音列基本相同。因此，我们能否这样设想，这种以重视大三度关系的乐律理论为基础的乐器、乐曲，至迟在宋代以前就已在福建流传，并且至今还保存在南音的唱腔之中。

---

(1) 黎英海《民族五声性调式概述》,《中国音乐》,1982年第1期。

(2) 黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》,《音乐研究》,1981年第1期。

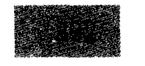
(3)《隋书》卷一四“音乐志”,商务印书馆《缩印百衲本二十四史·隋书》第11045页。

(4) 杨荫浏、阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》第11页,音乐出版社1957年8月第1版。

(5) 春曙·雪霏《建瓯南布铜瓯初考》,《福建音乐》,1983年第3期。

(原载《福建民间音乐研究》第三辑第39—59页,
福建省音乐家协会,1984年10月)

福建南音“潮类”唱腔的旋法特征及其源流初探



福建南音的“指”、“曲”中，[长潮]、[中潮]、[短潮]、[潮叠]，不仅在名称上与“潮”相关，而且在唱腔旋法特征方面也有许多共同之处，似可归为同一类别，称作“潮类”唱腔。本文试图通过对这一“潮类”唱腔的分析，总结其旋法特征，进而探寻其源流，一为曲调考证作一从旋法特征入手追根溯源的尝试，二为福建南音唱腔之旋律源流的研究提供某些参考。

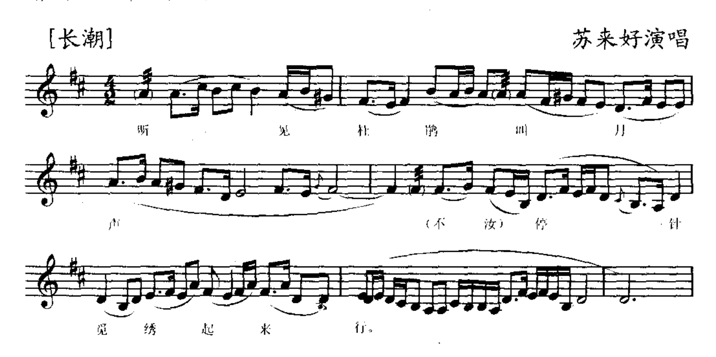
1 福建南音中的“潮类”唱腔

福建南音中的“潮类”唱腔，包括[长潮]、[中潮]、[短潮]、[潮叠]等。

[长潮]，又称[潮阳春]。属倍思管门，以D为宫；慢三撩，相当于$\frac{4}{2}$拍子；其唱腔结构，有上下句结构的，也有句结构的，还有长短句结构的；主要的腔韵有高韵和低
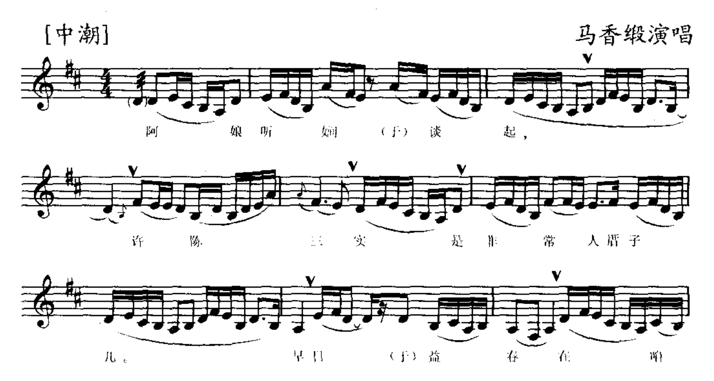
韵。如谱例 1，上句“听见杜鹃叫月声”的唱腔属高韵，下句“停针觅绣起来行”的唱腔属低韵。

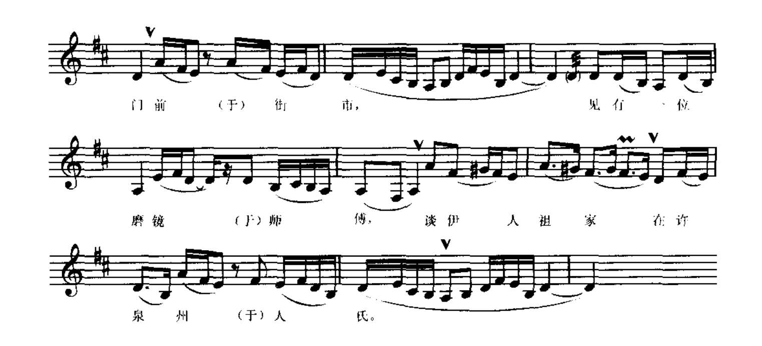
谱例 1　听见杜鹃



[中潮]，即[中潮阳春]。属倍士管门，以 D 为宫；紧三撩，相当于$\frac{4}{4}$拍子；其唱腔结构，有上下句结构，也有较为方整的四句体结构，还有长短句结构；主要的腔韵是以宫为核音，中角、低徵从上下两方支持核音的特性旋法。如谱例 2，其四个乐句的唱腔均以主韵为结束。
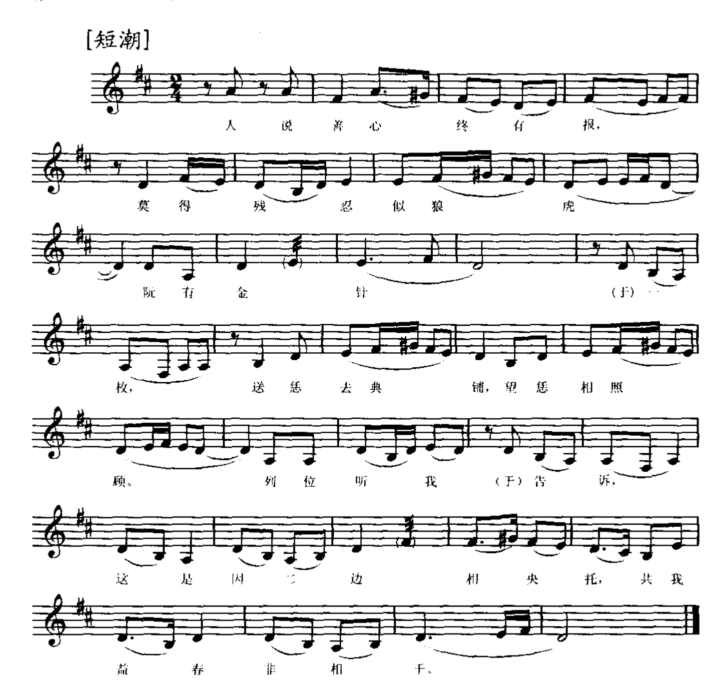
谱例 2　阿娘听娴谈起



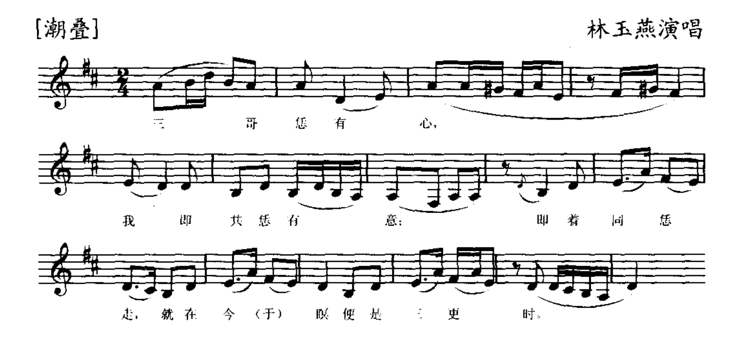


［短潮］与［潮叠］，目前所看到的曲例，二者基本相同。在福建省群众艺术馆、泉州市南音研究社、厦门市南乐研究会编《南曲选集（第一集）》（福建人民出版社，1962年8月，福州）中，只有［潮叠］，没有［短潮］。在泉州市南音研究社整理编写的《南曲选集（1—28集）》（1960年2月至12月，油印本）中，既有［潮叠］，也有［短潮］，称为［潮叠］的曲目只有一首，即《孤栖闷》；称为［短潮］的曲目三首，含传统曲目《刑罚》、《班头爷》，现代创作曲目《人民积肥堆成山》。其中，《刑罚》一曲在福建省群众艺术馆等编《南曲选集（第一集）》中称作［潮叠·南北交］。另，《当天下纸》一曲，在泉州市南音研究社油印本中称为［中潮转短潮］，在福建省群众艺术馆等编《南曲选集》（第一集）中称为［中潮过潮叠］。由此可见，［短潮］与［潮叠］的区别并非十分清楚。它们的共同特点是：属倍思管门，以D为宫；叠拍，相当于$\frac{2}{4}$拍子；其唱腔结构较为多样，但以四句体为主；腔韵以低韵为主，也有高韵。以下两首谱例中，谱例3是泉州市南音研究社油印本第27集中的［短潮］，谱例4是福建省群众艺术馆等编《南曲选集（第一集）》第85页《当天下纸》后半部分的［潮叠］。

谱例 3　班头爷



谱例 4　《当天下纸》后半部分
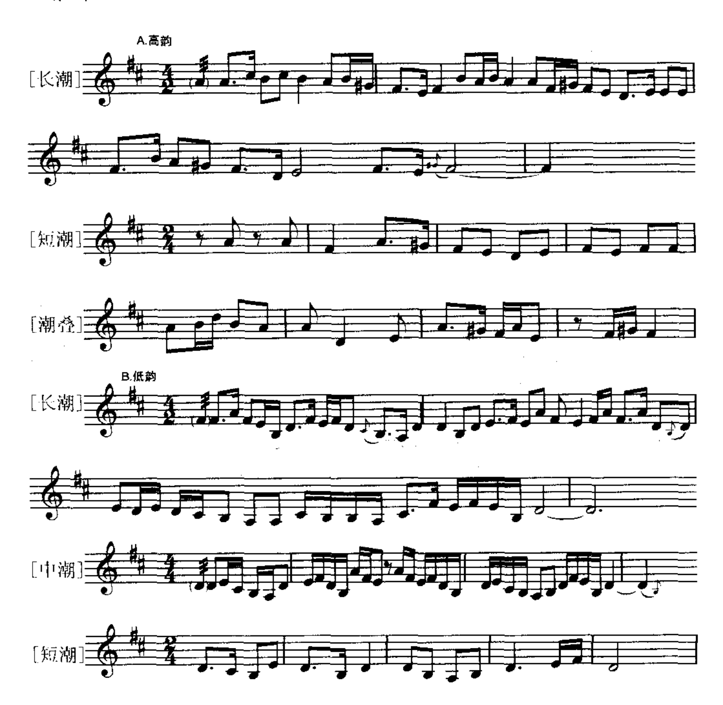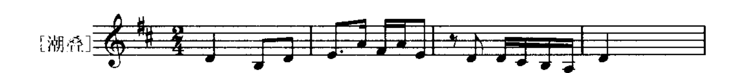


以上这些“潮类”唱腔在具体运用时，常采用反复、再现、扩展、压缩、调换句式顺序以及犯调等手法，因此，才有上述多种结构变体。

2 “潮类”唱腔的旋法特征

综上所述，无论是[长潮]、[中潮]，或者是[短潮]、[潮叠]，它们在腔韵的旋律线状、骨干音等方面都有许多共同点。谱例5是它们的高韵、低韵的比较对照谱。

谱例5
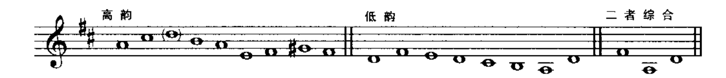




从以上高韵、低韵之对照中可以看出，“潮类”唱腔的腔韵大致相似，只是由于撩拍（拍子）的不同，才引出旋律音的繁简区别。[长潮]为慢三撩（$\frac{4}{2}$拍子），旋律音有充分的回旋余地，故而繁复委婉；[中潮]为紧三撩（$\frac{4}{4}$拍子），旋律音比[长潮]简朴，但也有相当多的回绕曲折；[短潮]、[潮叠]为叠拍（$\frac{2}{4}$拍子），旋律显得更为简朴，而多用骨干音。

在以上高韵与低韵之中，又以低韵为主，一是低韵在各唱腔中出现的次数远比高韵来得多，二是几乎都以低韵为各唱腔之结束乐句。如果以简化的骨干音来标记的话，那么，高韵与低韵分别为：

谱例6
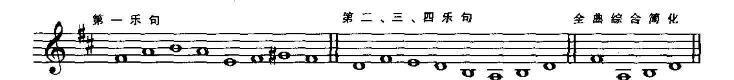


亦即：福建南音“潮类”唱腔的旋法特征，是以宫音为核音，中角（中音mi）、低徵（低音sol）从上下两方支持核音的旋律进行。

3 福建南音“潮类”唱腔的源流

在追溯福建南音“潮类”唱腔源流时，笔者很自然地联想到民歌《灯红歌》，因为它的旋法特征与“潮类”唱腔的旋法特征十分接近，分别为：
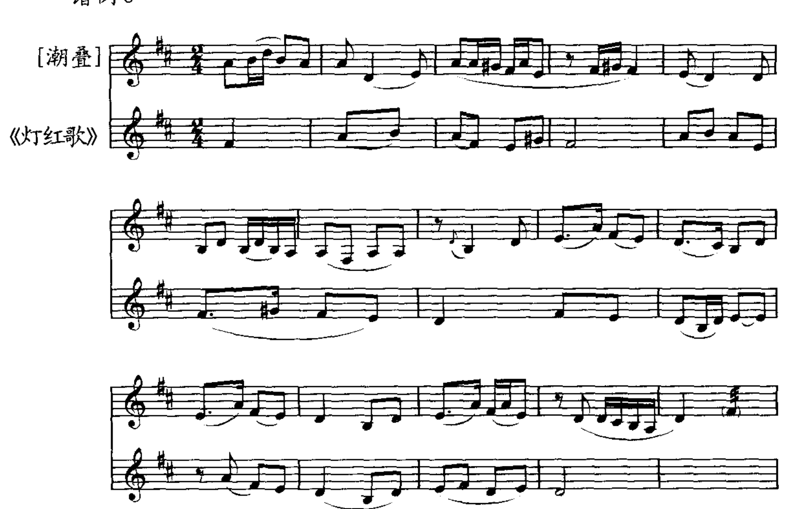
谱例7
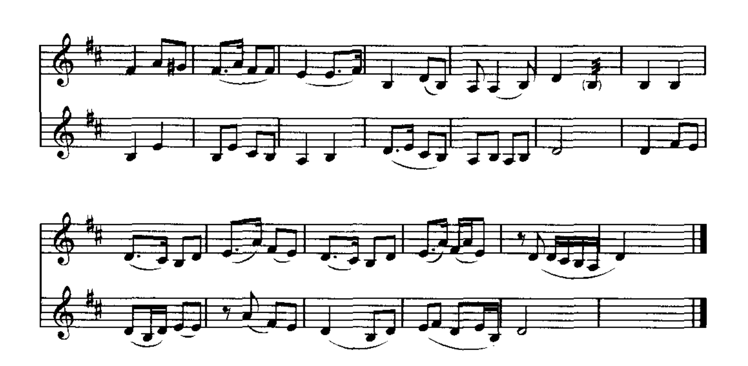


更有甚者，如果将“潮类”唱腔《当天下纸》后半部分的[潮叠]旋律与《灯红歌》旋律进行比较对照的话，那么，他们之间无论在旋律线状、骨干音、结构形式等方面都有许多相同之处。首先是旋律骨干音，尤其是各乐句的结束音，完全一致。惟一不同的是[潮叠]第4至6小节与《灯红歌》不同，它没有像《灯红歌》那样以帮唱形式来变化反复前面的音乐素材。其次是旋律进行动向、旋律线状基本相同。再次，在乐曲结构方面也基本相同，都是由四个乐句构成，仅各乐句的句幅稍有差异，《灯红歌》各乐句的小节数是5+6+6+6，[潮叠]是7+8+6+7。

下面是[潮叠]与《灯红歌》的比较对照谱：
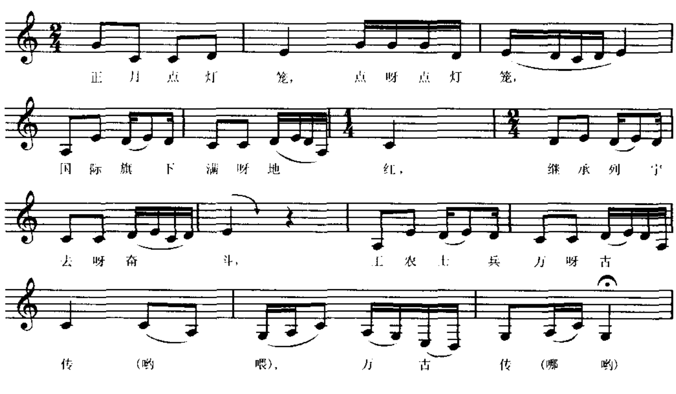
谱例8





然而，我们的追踪寻源尚未完结，因为与泉州民歌《灯红歌》相似的还有一首属于同一闽南方言区的广东省海丰县民歌《灯笼歌》。这是一首传统民歌，在20世纪30年代的第二次国内革命战争时期曾被填上新词来歌唱，下面引用的谱例9就是这种配上新歌词的《灯笼歌》，但是仍可察其音乐特点。

谱例9　灯笼歌



（引自《中国民间歌曲集成·广东卷》油印本第二册第193页）

《灯笼歌》与《灯红歌》有如下异同点：（1）结构相同，均由四个乐句构成。但各乐句的小节数不完全相同，《灯笼歌》为

3+3+3+5。(2) 骨干音基本相同。《灯笼歌》的旋律骨干音为：

谱例 10



并且还有一个结尾音调（见谱例 9 最后两小节半)。《灯笼歌》旋律骨干音与《灯红歌》的主要不同在于没有变徵音，全曲为无半音五声音阶。另外，《灯笼歌》的最后两小节半的旋律音调是《灯红歌》所没有的，但是，在福建南音“潮类”唱腔中却出现与此相类似的旋律，如谱例 2 第 8 — 9 小节、13 — 14 小节，谱例 3 第 13 — 14 小节、22 — 23 小节，谱例 4 第 6 — 7 小节等。

由于以上旋法特征等方面的相同，我们能否设想《灯笼歌》、《灯红歌》与福建南音“潮类”唱腔有某些血缘关系呢？假设如下三个阶段的变化发展：

潮州海丰民歌《灯笼歌》
→泉州民歌《灯红歌》
→福建南音“潮类”唱腔

在这三个阶段中，《灯笼歌》是目前所知的假定源头，虽然其音阶构成与后两个阶段存在着差异，是无半音五声音阶，但是它已在旋律动向、骨干音和旋法特征等方面孕育了后两个阶段的基础。由《灯笼歌》到《灯红歌》的变化，是在同一闽南方言区内的不同方言点的变化，由于方言声调的不同，所以引起旋律音调的变化，而产生音阶构成的变化，变成了含变宫、变徵的七声音阶。(同时，也不能否定福建南音旋法对泉州地区民间音乐旋法产生反影响的可能性，详见王耀华《福建南音传承历史及其启示》，《音乐研究》1997

年第3期）由《灯笼歌》、《灯红歌》到福建南音“潮类”唱腔的变化，除了音阶结构中更突出变宫、变徵音的地位之外，还通过撩拍（拍子）、速度、节奏、旋律音调的繁简、曲体结构的扩展、压缩等变化，产生了[长潮]、[中潮]、[短潮]、[潮叠]等。现列音调源流表如下：

谱例11

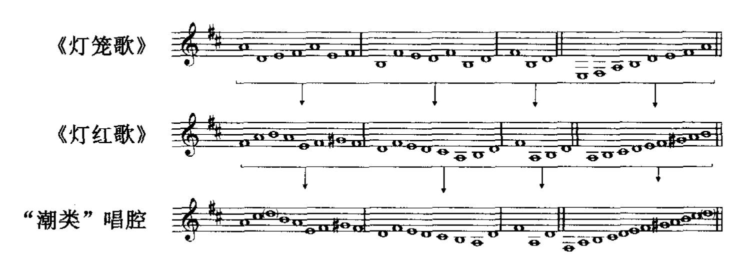


表1　各种“潮类”唱腔在撩拍、速度、旋律方面的特点

名　称	撩　拍	速　度	腔字关系
长　潮	慢三撩$\frac{4}{2}$拍子	很　慢	字少腔繁，一字多腔。
中　潮	紧三撩$\frac{4}{4}$拍子	慢	腔调中繁，时有拖腔。
短潮、潮叠	叠拍$\frac{2}{4}$撩拍子	中　速	字多腔少，一字一音。

由此，我们可以认为，福建南音“潮类”唱腔的源流应当往上追溯到广东省海丰县民歌《灯笼歌》。对此，除了以上所述在旋法特征方面的联系之外，还有如下几点似乎可作为论证的参考。

一是关于福建南音“潮类”唱腔的名称来源问题。据王爱群先生的研究[1]，[潮阳春]应属[阳春曲]遗踪，之所以称作[潮阳春]，乃因为它是潮调之[阳春曲]，亦即该曲是潮州地方的旋律，故冠之以“潮”字。

二是福建南音中的“潮类”唱腔旋律，在与《陈三五

娘》相关的唱词中得到了充分的运用。《陈三五娘》的故事主要发生在潮州，因此，在演唱这一故事时，吸收潮州及其附近地区的民间音乐的旋律来歌唱，也是顺理成章的。

三是与《陈三五娘》故事相关的“潮类”唱腔的唱词。如《阿娘听婀谈起》、《益春阮谈恁听》等中，经常出现“谈”（念 dam 音）字，在泉州方言中，原应为“说”（念 sēn 音），但在《陈三五娘》的“潮类”唱腔中就不用“说”，而用“谈”，这“谈”（dam）的用字和读音则来源于潮州方言。能否这样设想福建南音在吸收潮州及其附近地区的民间音乐的旋律的同时，也把当地方言的用字和读音带了进来呢？

第四，如果以上理由能够成立的话，根据《陈三五娘》剧本原型《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲句栏荔镜记戏文全集》（1566 年闽北建阳余氏新安堂刊本）、《新刻增补全像乡谈荔枝记》（万历辛巳 1581 年朱氏与耕堂梓行、书林南阳堂叶文桥绣梓）、《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》（1651 年人文居梓行）的发现，梨园戏《陈三五娘》的演出本、福建南音相关故事的唱词与当时的剧本唱词基本相同，能否推断“潮类”唱腔旋律最迟在明代嘉靖年间（1566 年）以前就已基本定型成为福建南音的一个重要的唱腔系统了呢？

以上追踪、溯源、推论，就教于同行、专家。

---

(1) 王爱群《从南音“滚门”之实探其渊源》，泉州历史文化中心办公室编印《泉州历史文化中心工作通讯》，1986 年第 1 期第 10 — 21 页，1986 年 6 月 30 日。

（原载《音乐研究》2002 年第 3 期第 44 — 49 页，
人民音乐出版社，2002 年 12 月）

福建南音与汉民族音乐结构层次

福建南音作为中国传统音乐的重要乐种之一，在民族音乐结构层次中具有一定的典型意义和代表性。本章拟将南音置于汉民族音乐的整体结构内，试图结合汉民族音乐的其他乐种（尤其是某些古老乐种）进行相互比较，进而揭示南音的独特个性和它与其他乐种的共性，以及南音在汉民族音乐结构层次中的价值和地位。

1 音乐结构诸层次泛说

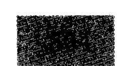
近年来，随着各学科之间的横向渗透，音乐理论研究常从其他学科得到启示，在音乐结构的分层方面，如果借鉴生物学、语言学的成果，联系汉民族与欧洲民族传统音乐结构层次的特点，是否可以有如下几个层次的近似类比呢？

表1

生物结构	语言结构	欧洲民族音乐结构	汉民族音乐结构
细　胞	字	单　音	音腔（带腔的音）
组　织	词	动　机	腔　格
器　官	词　组	乐　节	腔　韵
系　统	句	乐　句	腔　句
个　体	段	乐　段	腔　调
群　体	章	乐　章	腔　套
	部	组曲　套曲	腔　系

音腔

在对汉民族传统音乐结构层次的“音腔”（带腔的音）的理解方面，沈洽《音腔论》指出：“所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化”[1]。它与欧洲民族传统音乐的单音一样，都是结构音乐活体中的一种最小的有机元素，一如语言学中的“字”。它们的主要区别在于：欧洲民族传统音乐的单音作为一种过程来理解时，是一种音高感的持续，是“直线式”的音过程，音与音之间构成“跃进”关系；而“音腔”（即“带腔的音”）可能出现的音高变比则通常是一种“递变量”，是“曲线状”的音过程。



腔格

腔格，指的是由两个或两个以上乐音所构成的音乐结构的基本单位。如果说，“带腔的音”所包含的音成分变化是“音自身的变化”的话，那么，如同词是语言结构中可以独立应用的基本单位一样，在这里，腔格指的就是“不同音的组合”的最小单位[2]。它最少包括两个音，一般由三个音或四个音组成。在由两个以上的乐音构成方面，“腔格”与“动机”（或“词”）有相似之处，但是，在轻重拍关系方面，动机要求更为严格，一

个动机一般包括一个或几个轻拍音和一个重拍，腔格却并不强调这种轻重拍的组合关系，而只强调有力度的轻重变化。

腔韵

腔韵，意即乐曲中最具特性，因而也是最为典型的音调。从结构上看，它与按一定语法规则组合成的词组相似。腔韵在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中，保持不变或基本不变。这一结构层次，从规模来看，与乐节相类，所不同的是乐节只限于某一乐句中的某一组成部分，而腔韵却可能，而且确在许多乐句、或结构的其它部分反复出现，成为一种贯穿性的结构单位。

腔句

在民族传统音乐中，腔句与语言学中的“句”有类似之处。“句”，包含有词、语法、句式、音调（平仄）等内容。那么腔句在曲调中所包括的板式、句幅和句式等内容，也与乐句产生对应关系，而且两者关系甚为密切。只是，民族音乐的各种不同曲牌、板式，其约定俗成的规则更为严格。

腔调　腔套　腔系

腔调，指的是按照一定格式而组成的曲调框架。腔套是多种腔调依一定章法联结而成的套曲。多种有内在联系的腔调，在腔套的基础上，最后形成了具有不同表情功能的系统，即构成腔系。这与由无限的字、词、词组、句、段、章，最后实现一部由语言构成的文学作品，在规律上是多么相似。从本质来看，当我们对腔调与乐段，腔套与乐曲、组曲、套曲进行类比之后，就可以得出这样的结论：腔系是汉民族传统音乐所特有的一种结构层次，它形成了自身一套独特的变化发展规律。

2 从南音看汉民族音乐结构层次的特点

一、音腔（带腔的音）

如前所述，音腔——带腔的音——作为一个音过程来理解时，它包括音高、力度、音色的变化。它是汉民族音乐结构层次中的基本元素，

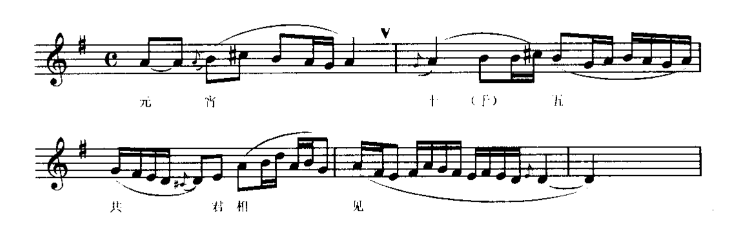
在音高方面，南音音腔的“曲线状”表现为两种情况：一是以基本音位为中心的曲线，二是两个基本音位之间连结的曲线。

“每一个音腔都有一个体，而体的音高感是明确和稳定的，所以它构成音腔的基本音位，在音乐活体中，它通常就是音腔的基本音级”[3]。在南音中，这一基本音级在乐谱里往往以琵琶骨谱的形式表现出来，而骨谱（骨干音，基本音位）又有前、后缀音位以及中间形态三种情况，因此，我们可以称这一基本音位为核心音位，前后缀部分或中间形态为辅助音位。

前后缀部分有：滑音式，撴音式。

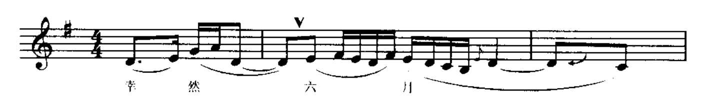
滑音式，指的是由较高或较低的音位向核心音位的滑行，或由核心音位向较低或较高音位的滑进。如：

谱例1



“宵”、“十”、“共”、“见”字都有前缀。其中，“宵”、“十”、“共”字是由低往高的滑行，“见”的最后一音是由高向低的滑行。

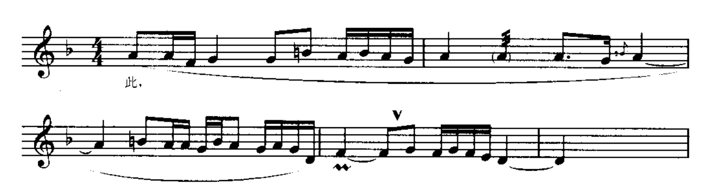
谱例 2



“月”字的后半部分，包括了由高往低的前缀和继续往低的后缀。

擞音式，指的是在核心音位之前或之后，以波音状变化音高，造成音位的移动。如下例第四小节的“do”音：

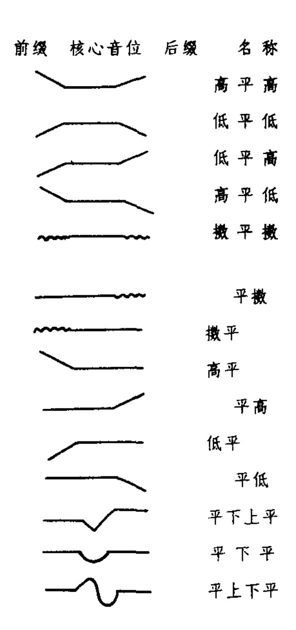
谱例 3



核心音位的中间状态，指的是先出现核心音位，在其延长的中间造成音高的曲线状态。如上例第二小节围绕着“mi”的“re”和“升 fa”音。

对于以上这些“曲线”变化，可用如下线状表明：

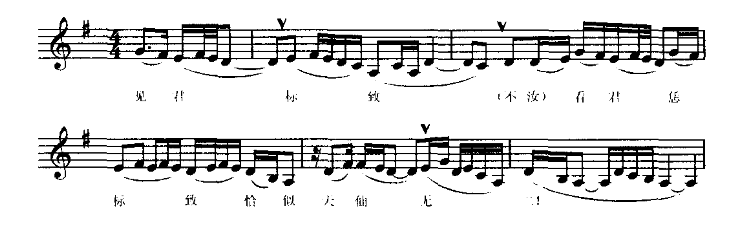
图 1



辅助因素与核心音位之间的音高变化幅度，在振动频率的几赫兹、几十赫兹到半音、全音，甚至一个半全音之间。

两个基本音位之间连接的曲线状态，主要表现在音与音的转换之间，振动频率的渐变，引起音高感觉的滑进。如：

谱例 4



例中，滑进感觉最为明显的是“见”、“看”、“凭”、“天”等字。其滑进的幅度在半音至全音，甚至两个全音之间。

在力度、音色方面，南音“带腔的音”的变化，主要表现在两拍以上的延长音，并且与唱词咬字吐词的“头、腹、尾”相联系，与吞吐徐疾、唇齿喉舌鼻发音部位的运用等因素相关。

以上在音过程中的音高、力度、音色的变化情况，在我国汉族的其他戏曲、曲艺、民歌、民族器乐的演唱演奏中也都普遍存在。如昆曲的带腔、滑腔（揉腔）、擞腔、豁腔、橄榄腔等，潮州音乐的“活”音，古琴的吟、揉、绰、注，二胡的滑指、揉弦，以及京剧、豫剧、秦腔和其他说唱音乐、戏曲音乐中与语言声调相吻合的演唱等等，都能引起音过程中的音高、力度、音色的变化。

汉民族音乐除了“带腔的音”在音高、力度、音色等方面有不同程度的变化之外，还同时存在着大量“不带腔的音”，也就是音过程中没有音高、力度、音色变化的音。这种音，基本音位稳定，基本音级明确，音与音之间形成直线式的连接，它们与“带腔的音”共同构成了汉民族音乐的音体系，相辅相成，形成和谐而统一的整体。

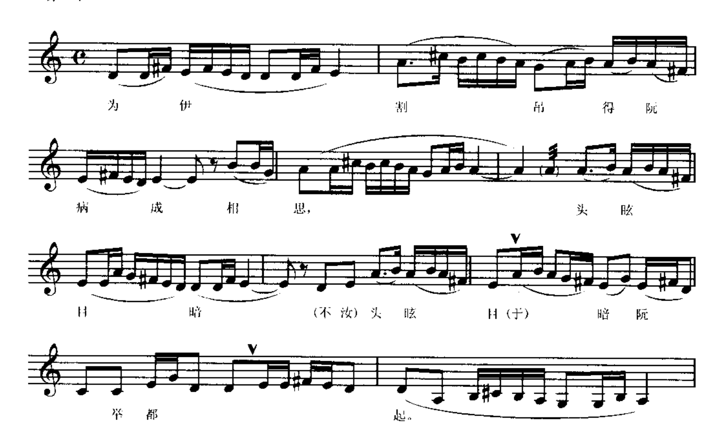
二、腔格

腔格作为汉民族音乐结构中的基本单位，在南音中应以由三个音位组成的三声腔格为基础。其中，又可以按它们在旋律结构中的地位，分为一般性腔格和典型性腔格。

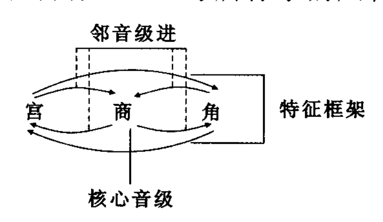
1. 典型性腔格：是指对乐种风格特点起直接影响作用的腔格。南音的典型性腔格，首推由“宫音、商音与角音”构成的三声腔格，其次是各以“商、角、变徵”，“徵、羽、变宫”，“羽、变宫、应（升ｄｏ）”构成的三声腔格。由于在各组腔格的最低音与最高音之间形成大三度关系，所以，我们可以将它称之为“大三度腔格”，并由这几种大三度腔

格的并置，形成了以“大三度框格复叠式”为特征的风格性旋法。如：

谱例 5



在这些“大三度腔格”中，根据各音在旋法中的地位，又可分为特征框架、核心音级、邻音级进等。“宫、角”或类比“宫、角”（徵与变宫，商与变徵，羽与应）之间的大三度，成为这一腔格和旋法进行中的鲜明特点，故称为“特征框架”。大三度进行之后，往往接以商音、或类比商音（徵与变宫之间的羽，商与变徵之间的角，羽与应之间的变宫）的音级，成为大三度框架的轴心，故称之为“核心音级”。各相邻音级之间构成的级进，是这一般旋法的基本因素，现以图式表明有“↘”号所标示的六种进行方向：

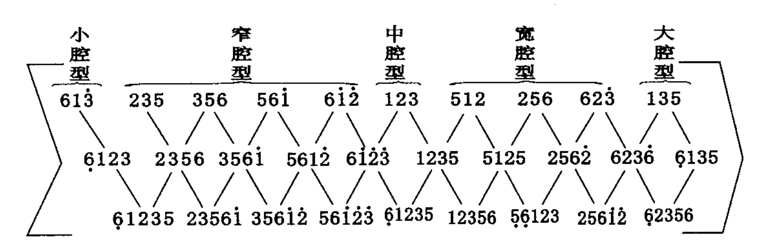


2. 一般性腔格：指除典型性腔格之外的三声腔格。在弦管中有“商—角—徵”（re、mi、sol）、“角—徵—羽”（mi、sol、la）、“徵—变徵—角”（sol、#fa、mi）、“宫—变宫—羽”（do、si、la）、“商—宫—羽”（re、do、la）“角—变徵—羽”（mi、#fa、la）等三声腔格及其变体。与汉民族的其他乐种相同的是，这些三声腔格都具有五声性的特点，即：以大二度、小三度进行为基础，虽有小二度下行，但是很少有小二度上行（个别特殊感情性、色彩性场合者除外）。

在汉民族音乐中，除个别乐曲由两个基本音位构成一个腔格（如《新打梭标》由羽商两音构成）之外，大部分由三个音位构成一个腔格，也有由四个或五个音位构成的腔格。

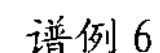
现参考杨匡民先生《湖北民歌音调系统表》列出“汉民族五声性腔格系统表”(4)：
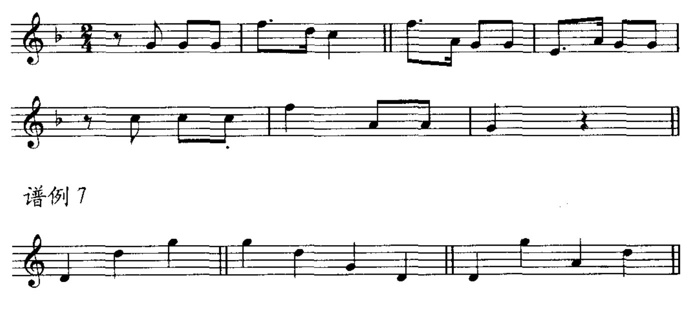
表 2　汉民族五声性腔格系统表



汉民族其他地域的民族音乐也有典型性腔格。如：西北地区的双四度框架（sol、do、re、sol，do、re、sol、do），客家地区的单四度框架（徵羽商 sol、la、re），西南地区的宫羽角核心（mi、la、do，do、la、mi），湖南的特性羽调式（la、#sol、mi，la、do、mi、#sol），江南地区的宫音徵音的下方小三度回绕（do、la、do、sol，mi、sol），东北

地区的异峰突起式跳进，粤地区的“跨越式”与“助音式中二度”相结合的腔格，以及北方《爬山调》所具有的八度或超八度的特大跳越性腔格等。这些富有特点的腔格也成为各区域性音乐地方色彩的重要标志之一。


谱例 6
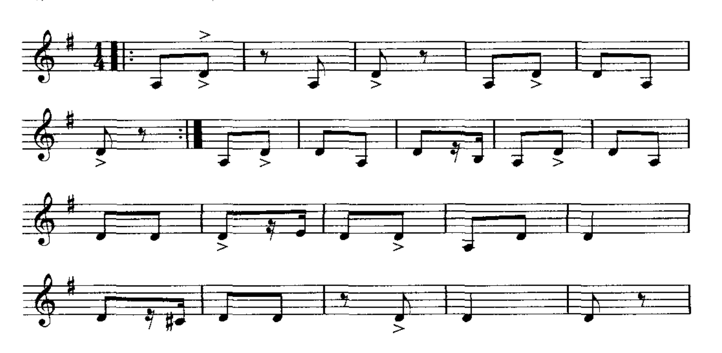


三、腔韵

“腔韵”作为汉民族音乐结构层次中的一个重要特征，在我国古代已多有文人论及。如：宋代张炎在列举了词调结声寄煞他调的许多例子，具体说明“落韵”、“走腔”的情况后，指出：“右数宫调，腔韵相近，若结声转入别宫调，谓之走腔，若高下不拘，乃是诸宫别调矣”(5)。此处的“腔韵”指的不仅仅是结声，而是包括结声在内的一个有特性的音乐结构单位。明代朱载堉所说：“观诸家所著乐书，凡数十万言，其辞非不富也，然于乐之本旨犹昧。其论歌谱，舍腔韵之抑杨，取五行之生克……”(6)。他所说的“腔韵”，指的也是旋律之高低起伏、徐疾缓急。

南音的腔韵，作为乐曲中最具代表性、最为典型而有特性的音调，常在一定的结构地位中保持不变或基本不变，成为腔系、腔调、腔句的重要标志。（关于南音腔韵的论述，详见本书《福建南音腔韵》一文）
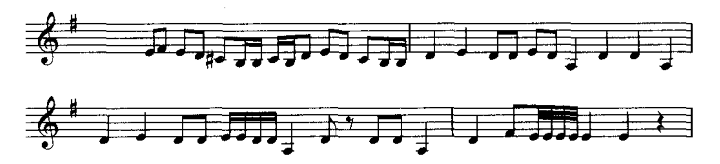
腔韵与腔格作为音乐结构中的不同层次，腔格是腔韵的基础，腔韵是腔格的组合，一个腔韵中往往包括几个或十几个腔格，如：[倍工]的腔韵就包括了si、la、sol，re、#do、si，re、#fa、mi，re、mi、do，mi、re、si，do、si、la，si、la、mi，la、mi、sol等八个腔格。其中既有一般性腔格，也有典型性腔格。在南音里，不仅声乐曲（指套、散曲）有腔韵，而且在器乐曲（谱）也有腔韵。腔韵作为器乐套曲各节的贯穿性旋律，使通套相协。如：《八骏马》中以下列音调贯穿于全套八节的每节结尾，形成相互呼应：

谱例8
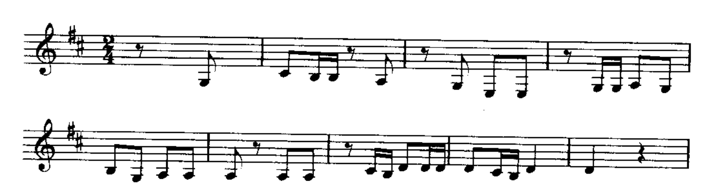


《四时景》，《百鸟归巢》也有贯穿于全套各节的特性音调。《四时景》中的特性音调是：

例谱9



《百鸟归巢》中的特性音调是：
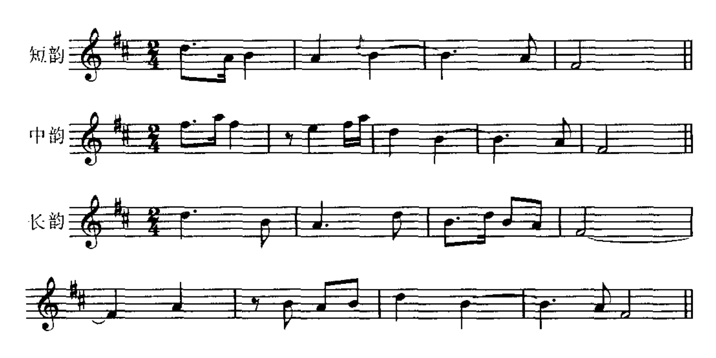
谱例 10



其实，在我国汉民族其他古老乐种中，也都存在与腔韵相同的结构层次，如昆曲中的“主腔”。王季烈曾以《论各宫调之主腔》为题，对“主腔”作了专门阐述：“凡某曲牌之某句某字，有某种一定之腔，是为某曲牌之主腔。如[懒画眉]第一句之末一字，阴平则用四上尺上上四，阳平则用合四上尺上上四，此上尺上上四，即为[懒画眉]之主腔。[山坡羊]第四句之第五字，及第七句之第六字，阳平则合四上合四上、或合四上合四合，阴平用四上合四上、或四上合四合，此末一腔之用上或用合，视其下一字之为去声或上声而不同。如下一字为去声，则用尺上四腔，故此字之末一腔用上；如下一字为上声，则用工合四腔，故此字之末一腔用四。而其前四腔之四上合四，即为[山坡羊]之主腔”(7)。这就表明了“主腔”就是在结构中一定位置经常出现的旋律，并且指出：“欲知各曲之宫谱，某处为主腔，某处非主腔，宜取同曲牌之曲多支，将宫谱中之腔格逐字比较，其支支一律，毫无改变之腔格，即是主腔也。其余因四声阴阳而改变之腔格，俱非主腔”(8)。这里既阐明了主腔在旋律结构中的地位及其辨别的标志，也说明了主腔与腔格的关系。这一论述，其原则亦适用于南音。
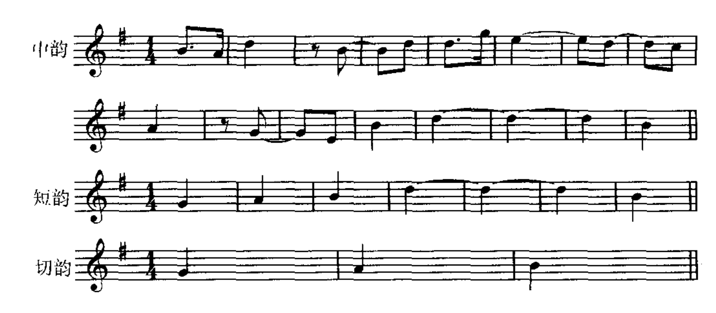
腔韵在赣剧青阳腔中，被称为“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”，如[红袖袄]曲牌类“下句帮腔”(9)：

谱例 11



[驻云飞]曲牌类上句帮腔：
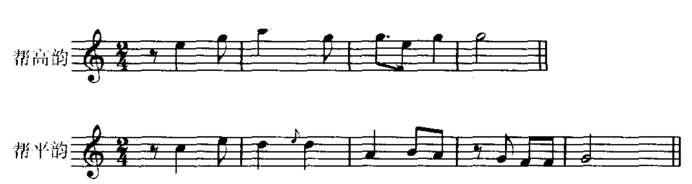
谱例 12



（引自江西省戏曲研究所印，南师《赣剧青阳腔曲牌选编》）

从以上几例的对比看，赣剧青阳腔的“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”的区别，与南音腔韵的“大韵”、“短韵”、“堀韵”（截韵）情况相同，是与行腔旋律之拍数相联系的一种变化方式。此外，江西瑞河高腔戏中还有“帮平韵”、“帮高韵”，试以[怨恨歌]为例[10]：

谱例 13



其情况亦与南音腔韵中的“高韵”、“低韵”相同。

弹词音乐中的高旋与低旋、长腔与短腔，情况亦相类同。此外，琴曲中的“曲韵”也成为贯穿各曲的特性音调。

由此可见，腔韵确已成为汉民族音乐结构层次中具有普遍意义的一个组成部分和标志。

四、腔句



腔句在汉民族音乐结构层次中的地位，与欧洲民族音乐结构层次中的乐句基本相同，惟腔句在各腔调内部有比较固定的规式，其规式主要表现在句式、句幅和腔韵在腔句中具体运用的情况，而句式、句幅又与板式、板位相关。

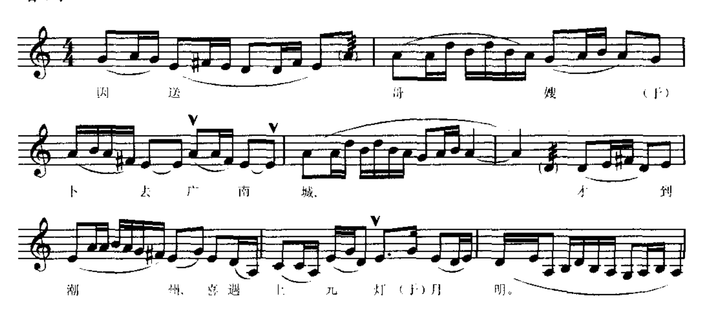
南音作为曲牌体的一个乐种，腔句规式主要表现在以下几个方面：

1. 腔句与撩拍：南音每一曲目开头所注的撩拍记号（如：慢三撩、紧三撩、叠拍、七撩），实际上只是标明通常所说的“板眼”的“眼”数。一定的滚门（曲牌系统）与一定的撩拍相联系，如[长滚]、[长潮]、[相思引]等用慢三撩；[中滚]、[福马郎]、[中玉交枝]、[锦板]等多用紧三撩；[倍工]、[山坡羊]、[山坡里]与七撩相伴；[寡叠]、[潮叠]等用叠拍。这就明确了腔句的基本板式。也就是将它们各自是在怎样的一种撩拍格式规范内展开作了规定。

2. 腔句与拍位：每一腔调往往由几个腔句组成，为这些腔

句的拍位而作出相对规定，不仅为作词提供了标准和依凭的格式，更重要的是造成了腔句与腔句在结构的不同部分之间句幅的宽、紧、张、弛对比。如[潮阳春]一般在四个腔句中，往往构成拍位之间“慢三撩”的三、三、二、三的布局；[短相思]常构成上下句之间的互补结构，例如：其上句是五个拍位，第三拍位只是在拍上收束，下句即从第一撩开始，并延续三个拍位，从而造成上下句之间一气呵成的整体效果。如《因送哥嫂》：

谱例 14
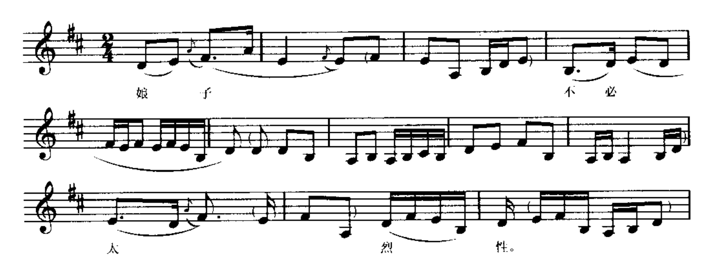


在南音的腔句结构中，类似（谱例 1 4 ）上句由末“撩”往拍位的延续称为“坐撩”，这种现象出现在许多曲牌中。同时，这种节奏类型在我国其他古老乐种（如昆曲、西安鼓乐等）的腔句结构中也普遍存在。昆曲中称之为“过板”，西安鼓乐叫它为“掐拍”。因此，是否可以把这种“坐撩”、“过板”、“掐拍”，作为汉民族某个时期某些乐种腔句结构所共有的节奏特点呢？我们觉得是可以继续研究的。

3. 腔韵与腔句：腔韵作为腔句的一个组成部分，在南音中，按其在各基本句式中的结构位置，有“句头韵”、“句尾韵”、“句中韵”以及“上下句首尾呼应”等，其中以句尾韵为基本形式（详见《福建南音腔韵》）。

同属曲牌体的昆曲，其腔韵除在腔句结构部位出现之外，还对曲牌中某句某字要用主腔亦有一定的规式。这一点我们已经从前面曾引用过的王季烈《论各宫调之主腔》的一段论述中得知，例如[懒画眉]的主腔用在第一句的末一字，[山坡羊]主腔出现在第四句的第五字及第七句的第六字，并且他还指出，“北曲中的主腔，变化尤多，不易指定，但也有可以指出者，如[北黄钟]、[喜迁莺]与[出队子]之第一句，其末一字用合工、合尺上[喜迁莺]用叠句起者，此腔用在第二句之末一字，[北中吕]、[朝天子]之第三、第六等句，其末一字皆用尺工尺上，‘北越调’[紫花儿序]、[小桃红]、[天净沙]、[调笑令]诸曲末句之末二字，皆用工尺上一四上，皆为其主腔所在也”(11)。

汉民族的戏曲音乐、曲艺音乐，还有一种板式变化体的唱腔体式，其中在影响腔句这一结构层次的因素里，除了句末的腔韵贯穿之外，还有腔逗的划分、腔句的板式规范。以京剧为例，腔句中的腔逗的划分，与唱词音节相关，一般说来，十字句分为三、三、四，七字句分为二、二、三。与此相适应的唱腔的腔逗划分，也有一定结构，每个腔句常分成三个腔逗。如：[二黄原板]。

谱例 15



（引自刘吉典《京剧音乐概论》，人民音乐出版社）

这类腔句在“板眼”方面的规式是：第一、二腔逗均从板上起唱，第三腔逗的前逗起于板上，后逗起于眼上，最终全部都落在板上。各腔逗在落音方面亦有规律：第一腔逗落在“商”（re）音，第二腔逗落在“宫”（do）音；第三腔逗，如果像上例那样没有拖腔，就落在“宫”（do）音，如有拖腔则落在“羽”（la）音。它们作为一般规律，成为[二黄原板]上句腔句的规式被普遍运用，其余变化均为这一规式的变体。

同样，京剧[二黄原板]的下句，[西皮原板]的上下腔句，以及其他乐种的各种曲牌板式的腔句，亦都有一定的腔逗板式规律可循。

有些乐种，除在一般腔句有较普遍的规式之外，还形成了一些特殊腔句的规式。如豫剧[慢板上韵]的变化腔有：三句腔、两句腔、一句腔；下韵的变化唱法有：一串铃、拐头腔、倒桩句、一口喃。

豫剧[慢二八板]的变化唱法有：垛句腔、一串铃、上韵挑腔；[飞板]的上韵有一般唱法、挑腔唱法之别，下韵有一般唱法、破腔唱法、锁腔唱法之分。总之，各种腔句的基本格式和变化腔、变化唱法，都是有规可循，有则可依，而又可以灵活运用，变化万千(12)。

五、腔调

在汉民族音乐结构层次中，“腔调”作为表达完整或相对完整乐思的结构单位，与欧洲音乐中的乐段相类似。然而，一定的腔调还具有一定曲调结构框架的意义，因此，在汉民族传统音乐创作中，有所谓“乐出既成，曲依调行”的说法。此“调”即“腔调”。其组成包括了腔韵的运用、句法、板式等因素。现从以下几个方面来分析南音的腔调结构。

1. 腔调与腔句、腔韵
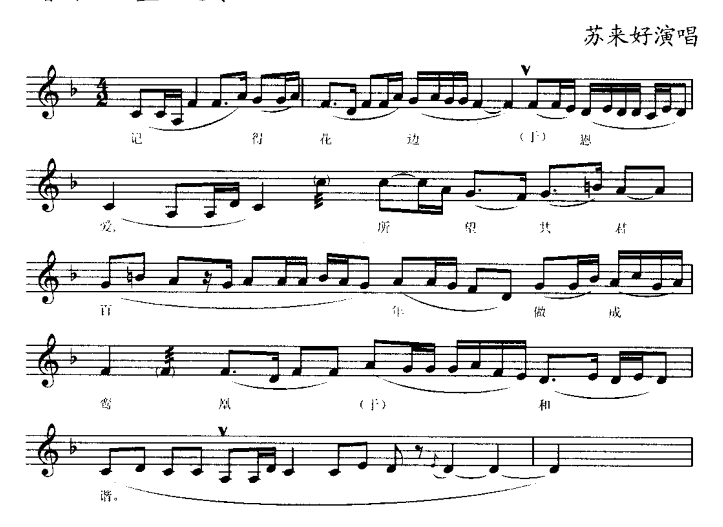
就一般而言，南音的腔句是其腔调的基础，腔调多由两个以上的腔句组成，就像由若干词或词组组成一个句子，又由若干句子组成文章的一个段落一样。有些腔调的两个腔句贯穿着一个腔韵，有些腔调又往往在一个腔句中贯穿着一个腔韵。因此，随着腔韵在腔句结构中运用情况的不同，腔韵在腔调中的运用也形成了不同的类型，大致有：单韵体、双韵体、三韵体等。

单韵体，就是在腔调的各腔句中，只有一个特性旋律的贯穿。例如[长滚]的基本腔调是由两个腔句构成的，但只用下句的结尾为腔韵，上句结尾则是从下句腔韵中取出其片段变化而来。



谱例 16　盘山过岭
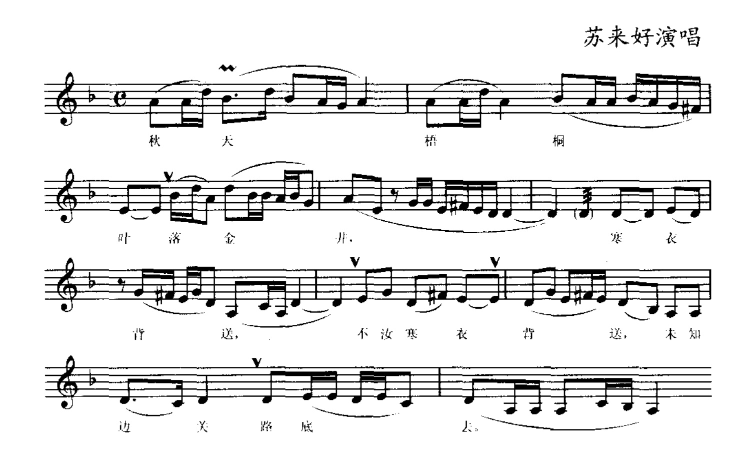
苏来好演唱



双韵体，是在腔调的各腔句中有两个腔韵贯穿。如《福马郎》由两个腔句构成，上下腔句分别以高韵、低韵为基础而交替出现。

谱例 17　秋天梧桐

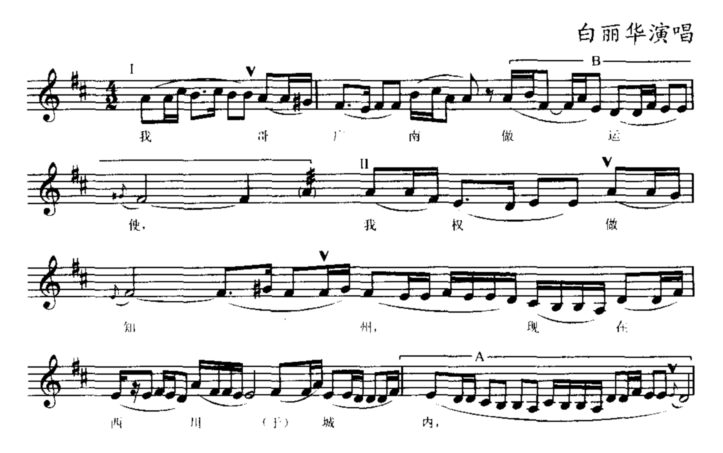
苏来好演唱
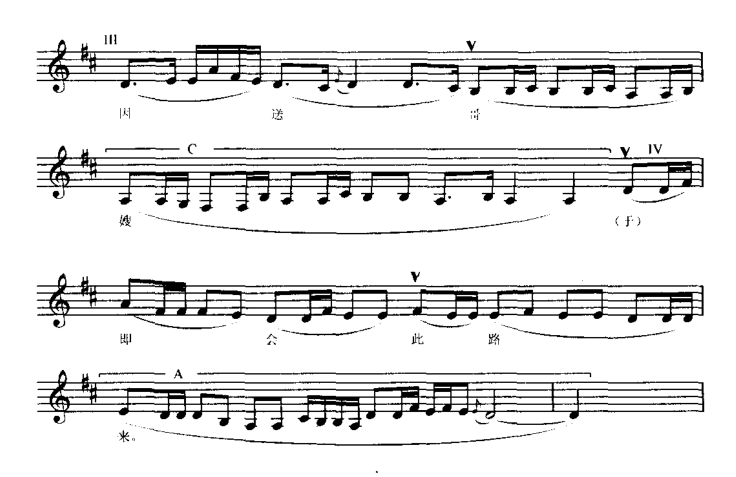


三韵体，指的是在腔调的各腔句中有三个腔韵贯穿。如《潮阳春》的四个腔句，贯穿着三个特征音调，分别以“宫”、“角”“徵”为基点音，我们可以把它称之为“宫音腔韵(A)”、“角音腔韵(B)”、“徵音腔韵(C)”，各腔句对腔韵的运用情况是：I. B；II. A；III. C；IV. A。

谱例 18　小妹听我说

白丽华演唱





2. 腔调与板式

汉民族传统音乐的一定板式（板眼、撩拍）与一定旋律型态的结合，为旋律发展提供了相应的节奏基础。因此，一定的腔调往往也与某些板式相联系。张炎《讴歌要旨》指出："歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均，宫拍艳拍分轻重，七敲八掯靸中清"(13)。由此而得知，我国很早就对歌曲、令曲、破、近、慢等腔调类别及其板式的研究，有了一定的认识，并总结出相应的规律。在弦管中，这种不同腔调类别对板式的运用，也有相应的规律可循。一般说来，[长潮]、[长滚]、[长寡]、[长绵答絮]、[长玉交枝]、[倍工]、[大倍]、[中倍]、[竹马儿]、[汤瓶儿]等带"长"、"倍"、"儿"字的腔调，类归慢三撩、七撩；[潮叠]、[寡叠]、[声声闹叠]、[什相思叠]、[锦板叠]、[玉叠]、[双闺叠]、[滴滴金叠]、[风餐叠]、[望远叠]、[麻婆叠]、[相思引叠]、[序滚叠]等殿以"叠"字的腔调，均用叠拍；其余[中滚]、[中潮]、[中玉交枝]、[中望远行]等以"中"字为前缀的腔调，多用紧三撩。

3. 腔调与句数、句式
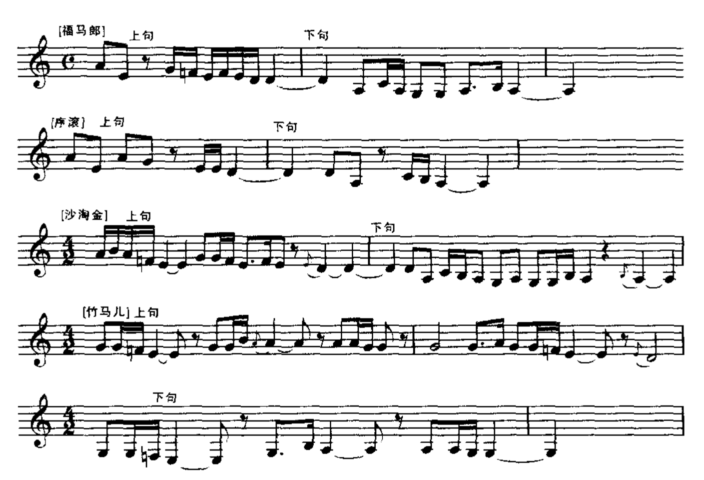
腔调多由若干腔句组成，因此句数、句式的规范便成为腔调的重要标志。如谱例16[长滚]，由两个腔句组成，上句句幅比下句短，占慢三撩的两个拍位，下句句幅较长，占慢三撩的四个拍位，末尾以拖腔形式出现腔韵，并且每个腔韵均从第二撩开始，上句落在第一撩上，下句落在拍上。谱例17[福马郎]亦由两个腔句组成，基本句式是上句从拍上起唱，结束在拍上，占五个拍位；下句从紧三撩第五拍位的第二撩开始，结束在第十个拍位的第二撩上，占五个拍位，并且各腔句结尾都分别出现高韵、低韵，各腔句亦分别由两个腔逗组成。再如谱例18的[潮阳春]，由四个腔句组成：第一腔句从慢三撩的第二撩起唱，占两个拍位，结束在第二个拍位的第一撩上；第二腔句从第二撩开始，占三个拍位又二撩，结束在第五个拍位的第三撩上；第三腔句起唱于拍上，占两个拍位，结束在第七个拍位的第三撩上；第四腔句从拍上起唱，占三个拍位，结束在第十个拍位的第一撩上。各腔句中，腔韵的运用情况，我们在前面已经讨论过了。

以上句数、句式，在各腔调中都有大致的规范，成为各曲目的基本组成部分，而在各曲目的开始、结尾又多有变化。这个问题，我们将在“腔套”中进一步论述。

值得注意的是，由于某些腔调之间的腔韵大致相同，从而使板式、句数、句法成为区别腔调的重要标志。这一现象，正如王季烈指出的，“各曲中虽各有主腔，但未必悉如前二曲（按：即[懒画眉]、[山坡羊]之主腔），可以确为指定。如[仙吕]之[忒忒令]、[园林好]与[沈醉东风]，商调之[二郎神]与[集贤宾]，其腔格颇多相同，听之不易分别，必考其句法，检其板式，而后可断定为某曲，此因同宫调之曲，其主腔大略相同故也”[14]。南音中的[福马郎]、[序滚]、[沙淘金]、[竹马儿]就属这种情况，它们都是五空管，在腔格腔韵方面有许

多共同的因素：

谱例 19



它们的区别在于：(1) 板式：[福马郎]、[序滚] 是紧三撩（$\frac{4}{4}$），[沙淘金]、[竹马儿] 是慢三撩（$\frac{4}{2}$）过紧三撩（$\frac{4}{4}$）。(2) 句式：基本上都是上下句结构。[福马郎] 高韵、低韵分别在上下腔句的结尾；[序滚] 以低韵为下句尾，高韵出现于上句开头；[沙淘金] 也以高韵、低韵分别为上下腔句的结尾，但是时有另外插句在中间出现；[竹马儿] 以高韵为上句结尾，下句却换为以“徵”为中心音的另一腔韵。(3) 句幅：[沙淘金]、[竹马儿] 较迂徐舒缓，上、下句各为三（四）个拍位与六个拍位；[福马郎]、[序滚] 稍紧凑简朴，上、下句各为四个拍位与五（六）个拍位。

正因为如此，杨荫浏先生在《中国音乐史纲》中指出，“各个曲牌之所以成为各个曲牌、而与其他异宫调或同宫调之曲牌有别，是在形成各个曲牌的许多乐语各自的结构与其

相互间发生联络、对比、呼应等关系的情形之不同，并不是根据了某曲牌中的一二乐语，便能把握得住那个曲牌的特性的”[15]。

在板腔体的汉民族传统音乐中，对于板式、句法的要求也有明确的规范。如：京剧中的慢板是一板三眼的板式，句幅较宽，必须为唱腔提供较大的回旋余地。原板是一板一眼，句幅适中。流水板、快板有板无眼，句幅紧凑，多是一字一音。同时，各腔调（如[二黄]、[西皮]、[反二黄]等）板式的上下句的腔逗、起句收句的板眼位置和结束音，都已形成了较为统一的格律，被人们所共同承认和使用。

六、腔套

在汉民族音乐的声乐体裁中，一首歌词或一首唱词往往由几个段落组成，与此相配合的曲调，可能是一个腔调的反复或变化反复，也可能由几个不同腔调连接而成。同样，在器乐体裁中，也有以一个基本腔调为基础作多种变奏的形式，或有以几个腔调联缀而成的套曲形式。因此，腔套从其所含腔调数量来看，有“单腔调腔套”和“复腔调腔套”两大类。

1. 单腔调腔套

单腔调腔套，指的是以一个腔调的重复和变化重复为基础而构成的多段曲体。在南音中，根据各腔调中所含腔韵数目及腔韵组合形式的不同，又有单韵循环、双韵循环和三韵循环的区别（详见本书——《福建南音腔韵》一文）。

说唱音乐、戏曲音乐中的单曲变化反复，民间歌曲、歌舞音乐中以一个曲调的变化反复为基础的分节歌，器乐曲中的一个曲牌的多次变奏，都属于单腔调腔套。说唱、戏曲中的板式变化体的唱腔结构，更是以一对上下句为基础，在速度、节奏、行腔等方面加以变化，形成各种板式，并以各

种板式的连接来构成腔套。在板式变化体的腔套内部，速度节奏常作“散—慢—中—快—散”的规律性变化。这种规律也在其他乐种中被普遍运用。

2.复腔调腔套

由两个以上腔调所构成的腔套，经常出现在汉民族传统音乐中。从各腔调之间的关系看，构成腔套的腔调有如下三种构成：联套、集曲、犯调。

所谓联套，就是各腔调都以完整的形式出现，形成各腔调个体的顺序联缀。南音“指套”就属于复腔调的联套，如《记相逢》，包括[中倍·外对后庭花]、[相思引]、[锦板]、[锦板·叠南柯子尾声]等腔调。《玉箫声》由[倍工·五圆美]、[生地狱]、[沙淘金]、[锦板·春夜月]等腔调组成。《我一身》联缀了[山坡羊]、[中倍·石榴花]、[剔银灯]等腔调。在这些联套中，从腔调看，以同宫系统联套为多，也有异宫系统套；前者如《亏伊历山》，所用[野韵悲]、[锦板·四朝元]、[锦板叠]都属五空管（G、C宫系的综合），并且都是羽调式，在腔韵方面也有许多相通之处；后者如《为人情》，首出由五空四仪管（C宫系统）的[大倍·忆王孙]转入四空管（F宫系统）的[二调·二郎神]，次出是四空管[F宫系统]的[长滚]、[阳春·七巧图]，三出[寡叠]又回到五空四仪管（C宫系统）。从板式的连接看，常从散头开始，由慢而快，作七撩（$\frac{8}{2}$）、慢三撩（$\frac{4}{2}$）、紧三撩（$\frac{4}{4}$）、叠拍（$\frac{2}{4}$）、散尾的连接。如《趁赏花灯》，头阕由散板起声，接以七撩（$\frac{8}{2}$），二阕仍为七撩，三阕由慢三撩（$\frac{4}{2}$）转紧三撩（$\frac{4}{4}$），四阕由紧三撩（$\frac{4}{4}$）接散板尾声。从腔调、腔韵看，一套中常有主要腔调、主要腔韵的贯穿。如《良缘未遂》，由[竹马儿]与[序滚]、[序滚叠]组成，以[序滚]为主要腔调，[竹马儿]与[序滚]的上句腔韵又基本相同，因此，[序滚]腔韵就成为主要腔韵，贯穿

全套，作为“通套相协”的重要因素。

集曲是词调、散曲、戏曲音乐、曲艺音乐、器乐曲经常使用的一种结构形式。南音中，在一个唱段里，集用不同滚门、曲牌的腔韵或腔韵片断，经重新组合后，常常成为完整的曲调而另立名目，如[五供养]、[巫山十二峰]、[中滚·十三腔]等。其中又有同宫系统的组合和不同宫系统的组合。例如：[五供养]、[巫山十二峰]、[中滚·三隅犯]属于同宫系统中多种腔调的腔韵之集合。[五供养]集用了[望远行]、[浆水]、[竹马儿]、[中寡]、[玉叠]等五种腔调的腔韵，均属五空四仪管[C宫系统]。[中滚·三隅犯]集用了四空管（F宫系统）的[中滚]、[水车]、[二锦]等三种腔调的腔韵而组成新曲。[倍工·巫山十二峰]集用了五空管（G、C宫系统）的[一江风]、[驻马听]、[九串珠]、[暮云卷]、[玳环着]、[水底月]、[黑毛序]、[风霜不落叶]、[白芍药]、[石榴花]、[五节樽]、[误佳期]等十二种腔调的腔韵。

不同宫音系统腔调的腔韵之集合的情况中，较为典型的例子是[中滚·十三腔]，它综合运用了[中滚]、[水车]、[玉交枝]、[望远行]、[福马郎]、[潮阳春]、[相思引]、[北相思]、[叠韵悲]、[双闺]、[驻云飞]、[锦板]、[二锦]等腔调的腔韵。宫音系统从F开始，历经C、D、C与G的交替，再回到F宫系统。

单腔调腔套、复腔调腔套（联套，集曲）的结构形式，从汉代的相和大曲开始，到隋唐大曲、宋代鼓子词、赚词、赚套、诸宫调、宋元北杂剧、南戏、明代传奇、明清以来的各种戏曲、曲艺、民族器乐曲中，都普遍被使用着。

七、腔系

腔系，是由多种腔调或以某一腔调为基础的多种变体所组成的腔调体系，大致可以分为“单腔调腔系”和“多腔调腔系”。

1. 单腔调腔系

板腔体的戏曲、曲艺唱腔体式中，同一腔调的多种板式变体，应属于单腔调腔系。如京剧二簧腔系，包括[二簧原板]、[二簧慢板]、[二簧垛板]、[二簧散板]、[二簧导板]、[回龙]; 西皮腔系中，有[西皮原板]、[西皮慢板]、[西皮二六]、[西皮流水]、[西皮快板]、[西皮摇板]、[西皮散板]、[西皮倒板]等。可是，板腔体腔系的腔调变体，远不止这种板式，还有行当、流派、移宫换调等的变化。在行当方面，同一腔调往往由于音色的不同（如旦角用小假嗓，老生用本嗓，净角用炸音，小生用阴阳嗓等），旋律线状的不同（如旦角较柔婉华丽，老生较舒展流畅，净角多质朴粗放，老旦在华美中含苍劲等），旋律音区的不同（如西皮中生、旦唱腔形成五度、四度的移位关系），形成了不同行当之间的腔调变体。在流派方面，同一行当由于各演唱者声音条件的差异、审美观点的不同、擅长表演的人物在性格感情素质方面的区别等因素，也还会形成不同的流派性腔调变体。在宫调转换方面，[反二簧]可以看成是[二簧]腔以徵为宫的变体。除此之外，在各腔调不同的板式内部，由于旋律活动音区的不同，还有高音腔、中音腔、低音腔的差别(16)。

在曲牌体的戏曲中也有单腔调腔系的存在。如歌仔戏（芗剧）的[七字调]就有多种变体：[七字正]多活动于中高音区，[七字低调]对低音区的突出而使旋律低回委婉；[七字高调]常在高音区回旋，旋律活动幅度较大；[七字哭调]以徵羽调式的对比为特点，[七字反调]则用旋律移位和变换定弦方法造成旋律音区和调式色彩的变化；如果把和它关系紧密的[台湾大哭调]、[台湾小哭调]以及[大哭四反]加进来，那么，确实可以形成一个相当丰富多样的“七字调腔系”(17)。再则，川剧中的[驻云飞]也有多种变化。如[老苦驻云飞]、[苦驻云飞]、[苦驻云飞二流]、[甜驻云飞]、[驻云不飞]、[驻云半边

飞］等，从其与本剧种其他曲牌对比而言，也已经具有一个小腔系的意义。

还有，我国民间歌曲中，大量存在着以同一曲调填上多种不同歌词并流传各地的情况。如果把同一曲调的这些不同内容、不同地域、不同乐种的变体加以梳理的话，似乎也可以将它作为某种腔系看待。目前已经引起注意的有《春调》（“孟姜女”调）、《茉莉花》（“鲜花”调）、《绣荷包》、《叠断桥》等。在实际音乐中起影响作用的腔调及其变体，还远远不止这些。对它们的梳理、研究，不仅能弄清汉民族音乐腔调、腔系的脉络，而且还可以为民族作曲法、民族旋律学以及结构学的建立，提供有益的依据。

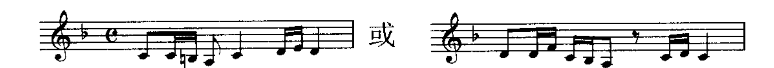
2. 多腔调腔系

由多种腔调及其变体所构成的腔系，大量地存在于戏曲、曲艺音乐的曲牌体唱腔体式中。如：赣剧弋阳腔就包括“驻云飞腔系”、“江儿水腔系”、“香罗带腔系”、“新水令腔系”、“汉腔腔系”（一般通称“曲牌类”）。各腔系又有若干腔调，如：“驻云飞腔系”包括［驻云飞］、［半天飞］、［驻马听］、［风入松］、［一江风］、［黄莺儿］、［一封书］、［剔银灯］、［甘州歌］、［红绣鞋］、［出队子］、［尾声］，“江儿水腔系”包括［江儿水］、［四朝元］、［江头金桂］、［下山虎］、［尾犯］、［撒账歌］、［煞尾］，“香罗带腔系”包括［香罗带］、［红纳袄］、［皂罗袍］、［掉角儿］、［天下乐］、［煞尾］，“新水令腔系”有［新水令］、［北新水令］、［朝天子］、［滴溜子］、［滚绣球］、［意难忘］、［桂枝香］、［三春锦］、［尾声］，“汉腔腔系”包括［汉腔］、［醉太平］、［莺啼序］、［北点绛唇］、［孝顺歌］、［锁南枝］等(18)。

多腔调腔系的各腔调之间的联系，主要表现在腔韵方面。正如前面所谈的南音腔韵的各种类别那样，多腔调腔系也有滚门性腔韵与曲牌性腔韵的区别。其中曲牌性腔韵属于腔调的腔韵，
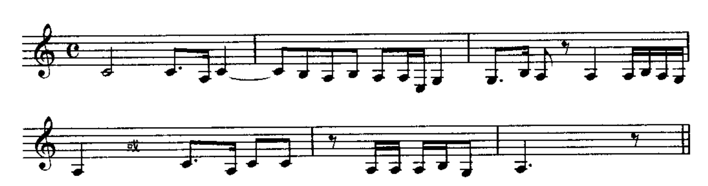
其滚门具有曲牌系统的意义，因此滚门性腔韵就相当于腔系的腔韵。如果再进一步归纳的话，在南音的所有腔调中，最主要的可以分成六个腔系，即：滚、寡、潮、锦、倍、二调。滚腔系包括[长滚]([鹊踏枝]、[越护引]、[大迓鼓]、[七巧图]),[中滚]([薄媚花]、[三隅犯]、[杜宇娘]、[四隅犯]、[十三腔]、[中滚南北交]),[短滚]([大子游四门]、[四隅犯]),以及[长水车]、[短水车]、[堀滚]等，它们的共同性腔韵是：

谱例 20
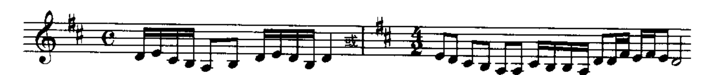


在多腔调中，腔韵随着撩拍的不同，略有增减。寡腔系包括[长寡]([弋阳腔]、[秋思夜梦]、[昆寡北]、[雁南飞]、[水下滩]),[中寡]([金钱花]、[忆秦娥]）和[寡叠]。其共同性腔韵是：

谱例 21
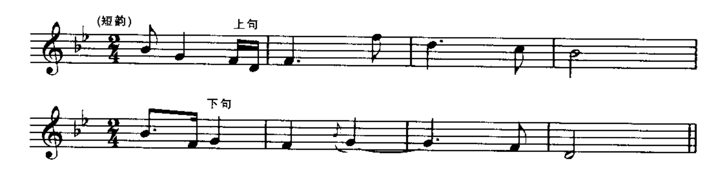


在腔调中，腔韵因撩拍不同也有增减。潮腔系，包括[长潮]([潮阳春]、[鹧鸪天])、[三脚潮]、[望吾乡]、[五开花]、[四开花]、[蜜阳关]、[醉蓬莱]、[潮阳叠]、[短潮]、潮腔系的共同性腔韵是：

谱例 22
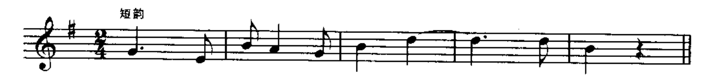


同样，在昆腔或赣剧[弋阳腔]、[青阳腔]的各腔系曲牌类别中，都有共同性的腔韵。如赣剧[青阳腔]“红纳袄腔系”的共同性腔韵是[19]：

谱例 23
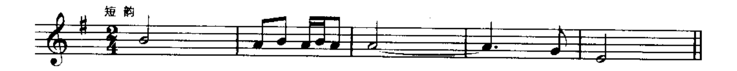


“驻云飞腔系”的共同性腔韵：

谱例 24
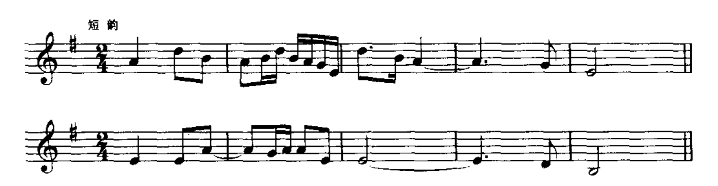


“江头金桂腔系”的共同性腔韵是：

谱例 25
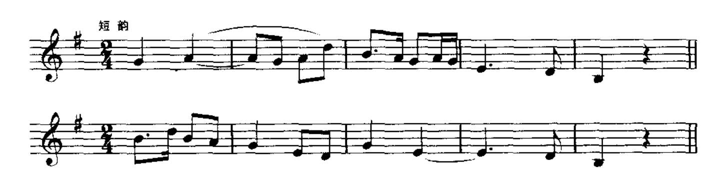


“绵搭絮腔系”的共同性腔韵是：

谱例 26



"九调腔系"的共同性腔韵是：

谱例 27



综上所述，通过对福建南音与其他诸多乐种的比较分析后可以看出，在汉民族音乐结构的诸层次中：①"带腔的音"作为结构中的最小单位，是其结构层次特点的基本因素，但不是惟一因素，此外尚有不带腔的音，即单纯性音位。②"腔格"是旋律结构中的基本单位，除个别情况由两个音构成外，大多由三个音构成。其中，典型性腔格成为乐种风格特征的重要标志，一般性腔格具有五声性特点。③"腔韵"是汉民族音乐结构层次的重要特点之一，它具有一般的逻辑结构的特点，成为汉民族音乐结构思维方式的一个重要方面；但是，从形式结构看，它又是一个核心，因此，作为一个结构层次而被贯穿于腔句、腔调、腔套、腔系等各结构层次之中。④"腔句"、"腔调"在汉民族音乐结构层次中，虽与欧洲民族音乐结构的乐句、乐段有类似之处，但是由于"腔句"、"腔调"往往与一定规范的板式、拍位、格式相关，因此，它只有在相对稳定的曲调框架基础上，在具体运用中，和一定的唱

法、演奏处理、以及相互联接规式等相结合之后，才具有更为明确的表情意义。⑤“腔套”与“腔系”虽然都是“腔调”的进一步发展，但前者着眼于“腔调”在具体运用中所形成的套式，后者则是“腔调”经过较长时期运用后而积累的变化及其所构成的体系。如果说，“腔套”与欧洲音乐中的多段结构可以类比的话，那么“腔系”却成为汉民族音乐结构中所特有的一种结构层次，并与汉民族的音乐审美心理相关。

3 影响音乐结构层次的诸因素

一、语言——基本生成因素

关于汉语言对汉民族音乐的影响，杨荫浏先生的专著《语言音乐学初探》，对此作了首创性的论述。杨先生从音韵、句逗两方面进行了探讨后指出，语言音韵中的声、韵着重影响咬字，语言音韵中的字调与音乐中的旋律紧相联系，句逗影响着节奏，语言所体现的音影响着音乐上的音阶形式，语言的风格则影响着音乐的风格[20]。

沈洽在《音腔论》中，对汉语言与“音腔”关系的论述，指出了以下原理：在汉民族音乐体系中，音腔的观念是在汉语的特定基础上形成的音意识，是汉语的单音节之独立成义，其字音不分轻重皆有头、腹、尾的结构，字调有辨义作用等等特征的产物。音高感的变化，原则上与字调相顺，是一种没有音高裂缝的平滑式的“曲线”,“曲线”的幅度与相应的字调的幅度基本一致，或是字调的夸张。音高、音色、力度等方面的变化，常常与字的声韵结构(即头、腹、尾的结构)形成对应生成关系：字腹一般包含着该字中响度最大、时位最长的元音，往往成为该音响片段的主体；字头、

字尾通常由辅音声母或元音之韵层构成，作为音乐音响片段中的对应部分往往不稳定，而以它们的动态音感或较小时间量的静态感倾向于主体部分，这就形成了典型的音腔形态[21]。

以上这些论述，都涉及了汉语与汉民族音乐结构层次之间关系的某些本质问题。由此，如果我们进一步追索的话，还可以通过声乐作品的诸方面，探寻各种音乐体裁的音乐结构层次与语言结构层次的对应关系，并由此而发现：汉语言对汉民族音乐结构的深刻影响。

1. 声乐

声乐作品中，除字与音腔的联系之外，还有腔格与字调、腔韵与词韵、腔句与词句、腔调与词格律等方面的相互对应。



腔格与字调：汉语言的字调与音高相联系，具有影响字义的作用。王力先生《汉语音韵学》指出："字调是一种相对的音高，没有绝对音高的。老幼男女音高不相同，但每类声调的形状还是一样的。由此看来，汉语声调的特征，乃只在乎音高曲线的高低起伏的形状了"[22]。正因为如此，在汉民族声乐作品中，对腔格的运用，其基本依据就是字调。在一般中等速度的所谓"平腔"中，往往以一个三声腔格配一个字或单词，因此，其选择腔格的标准就是以基本字调为基础。王季烈在论述这一原理时，说道："同一曲牌之曲，而宫谱彼此岐异，不能一致者，因其曲中各字之四声阴阳，彼此不同故也。故分别四声阴阳，为制谱者最要之事……学者于四声阴阳即已辨别，进一步，则须研究其腔格。"继而，在对四声各字腔格作了介绍之后，他又指出："以上所记阴阳四声之诸腔，就繁简适中之腔言之"[23]。为适应这些字调的变化，我国各地民间乐种还用各种口诀形式表达这种规律性，如京剧中的"阴平高高一路平，阳平中起往上升，上声微降再升起，去声高峰最低层"[24]。并且总结了一套处理

连续变调的规律，如“阴阳相连——阴高阳低，阴上相连——阴高上低，阴去相连——阴高去低；阳上相连——阳高上低，阳去相连——阳低去高；上去相连——上低去高，同声相连——前高后低”等[25]。在“单字繁腔”的情况下，又有“以字行腔”、“先字后腔”，（“先出字，后行腔”，“头短尾长，头重尾轻”，“字前腔后，紧字慢腔”），或“先腔后字”等处理办法，其口诀是“阴声高平或转降，阳平低出渐上扬，上声稍落转上滑，去声高起往下放”[26]。

字调对腔格的影响，还表现在乐种典型性腔格与方言字调调值的关联方面。如前所述，南音的典型性腔格是“大三度腔格”，而这种腔格形成的重要依据，就是泉州音声调“五度分法”的中间一线与相邻各两线的音高关系，分别为大二度而构成大三度。其对应关系[27]如下：

表3

五度制声调符号划分线	泉州音五度制声调简谱唱名之对应	泉州音声调五度分法中间一线和相邻两律的音高关系	福建南音典型性腔格之一
（高）5	S(sol)		
（半高）4	#4(#fa)	大 四线 #4(#fa) 大二度	大 上音 #4(#fa) 大二度
（中）3	3(mi)	三 三线 3(mi)	三 核心音 3(mi)
（半低）2	2(re)	度 二线 2(re) 大二度	度 下音 2(re) 大二度
（低）1	1(do)		
（轻声）$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{5}$(sol)		

腔韵与词韵：腔韵与词韵的对应关系可以从以下几个方面进行考察。

首先，从历史上看，汉民族音乐中关于“韵”的论述，与诗词中的“韵”有紧密的联系。其间可分两个阶段。在宋代以前和宋代的大部分论述中，“韵”之于音乐大多与宫调相联。叶梦得《避暑录话》在叙述崇宁初（按：崇宁，宋

徽宗年号，1102—1106年）奏徵调曲“黄河清”一曲时说：“乐阕，京（按：蔡京）有得色。问仙现（按：即丁仙现，宋神宗时滑稽艺人。）何如？仙现徐前，环顾坐中曰：曲甚好，只是落韵。”这里的“落韵”之“韵”，指的是曲调的主音，“落韵”即“末音寄杀他调”。宋人注重主音，强调以主音结束全曲。沈括《梦溪笔谈》之“杀声”，蔡元定《律吕新书》之“毕曲”，张炎《词源》之“结声”，都是主音之谓。因其在乐曲中所处的位置，决定了它已兼有诗词中“韵”的实际作用：即以同类乐音置于同一位置上的重复，而构成声音回环之美。所以，丁仙现直呼之为“韵”。第二阶段，宋代之后，“韵”亦常与“腔”相关联。杨守斋《作词五要》云：“第一要择腔，腔不韵则勿作。”沈伯时《乐府指迷》说：“词腔谓之均，均即韵也。”诚然，前面我们引用的张炎《讴歌旨要》、朱载堉《乐律全书·律吕精义外篇》关于“腔韵”的论述，虽然意义有所变化，他们都认为“腔韵”是与一定的均拍、音调、节奏相联系的曲调，但是，从它在曲调中处于一定结构地位保持不变或基本不变这一特征看，仍具有以同类乐音置于同一位置上的重复，从而构成声音回环之美的意义，并与诗词的“韵”具有同样功能，只不过其规模有所扩大而已。

其次，各具体曲牌的腔韵与词韵在位置上也有基本的对应关系。一是腔韵在各句结构中的位置与词韵对应，有“句头韵”、“句中韵”、“句尾韵”，其中尤以与词韵相对应的“句尾韵”为主要。二是在各腔调中，腔韵的出现，多与词韵相吻合，常以腔韵与词韵的位置的统一来加强音乐的谐和与协调感。即或偶有错位的情况，乃是为了突出某些重点词句，其目的在于通过“腔韵”中“大韵”的繁衍铺叙，发挥其扩充结构，进而夸张强调的作用。

再次，腔韵还与词韵的平仄相关。如南音[福马郎]的腔

韵与唱词的仄声相对应，[短相思]的腔韵与唱词的平声相吻合。表现了“腔”、“词”之间在形式逻辑上的相辅相成。

腔句与词句：它们的对应关系主要表现在词句音节对于腔句分逗的影响。如板式变化体中的原板，七字句的唱词多分为“二、二、三”，十字句多划为“三、三、四”。这种唱词音节的划分，常造成音乐腔句也作三个乐逗处理，而使腔词句式相谐。

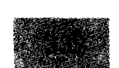
腔调与词格：关于腔调与词格之间的对应关系，任半塘先生指出，此种结合“乃词章之字句、平仄、叶韵、感情等，与音乐之抑扬、曲折、节拍、感情等，契合为一体，构成一曲调，共载一名称”(28)。这里，腔调与词格的关系除一定的腔调与一定的唱词格式相适应的情况之外，还可以从词格之变化所引起的词调、腔调变化得出反证。对此，施议对的《词与音乐关系研究》中，有一段话很值得注意：“张志和的[渔父]词，其歌腔，宋已不传。张德瀛《词征》(卷五)曰：‘《乐府雅词》谓是调至宋时已不能歌，故黄鲁直衍之为[鹧鸪天]，苏子瞻、徐师川复衍之为[浣溪沙]。’又，苏轼[浣溪沙]词序亦称：‘玄真子[渔父]词极清丽，恨其曲不传，故加数语，今以[浣溪沙]歌之’”(29)。这就指出了由词牌[渔父]到[鹧鸪天]、[浣溪沙]的演变原因及其过程，并且还可以由此得知，其间唱词的增字、扩幅、变调等因素所引起腔调的增腔、衍板、犯曲之趋势的必然。这正如前面我们已经分析过的，南音[福马郎]、[序滚]、[沙淘金]、[竹马儿]等曲牌之间虽有腔韵的联系，但由于词格的不同，引起了结构的变化，终使它们成为各异的四个曲牌。

2. 器乐

在汉民族传统音乐中，器乐作为声乐的升华，也同样受到语言的深刻影响。下面，我们就这一问题从几个方面进行考察。

一是声乐伴奏突出无品无键乐器的运用。如说唱音乐曲种中，百分之六七十的主要伴奏乐器是三弦；戏曲剧种唱腔的百分之八九十，以胡琴类乐器为主要伴奏乐器。这些乐器由于无品而便于滑指、揉弦、吟音、擞音、前后缀装饰音，适合于各种曲线状音过程的表现。这与声乐中“带腔的音”对汉语言语调、语势的适应，其意义与规律是一样的，并为汉民族音乐音体系在器乐中的表现提供了客观基础。

二是从声乐到器乐的过渡形式——吹歌、卡戏中，反映了初级器乐形式对声乐的摸拟。诸如吹歌用唢呐（无键乐器），卡戏用坠琴、擂琴（无品乐器），模仿人声的歌唱，这种过渡形式乐器对语言声调的模拟，往往能达到惟妙惟肖的程度。在这里，自然贯穿着语言对带腔的音、腔格、腔韵、腔句、腔调的影响。



三是从我国汉民族古老的器乐形式——七弦琴的音乐来看，尤能感受到汉语言对器乐的影响。七弦琴历来便与中国文学结下不解之缘，琴、棋、书、画，传统上就合称为“四艺”。至于琴诗之合一为“琴歌”之后，琴直接为歌伴奏，与语言字调相谐而融为一体，更产生了吟、揉、绰、注等演奏手法；同时，琴曲为了表情达意，在以微分为单位的微分音高里，不仅有全音、半音，而且还有与语言相适应的更为细微的分割。进而，不惟演唱、演奏，而且，在传统琴曲中也保留了“琴歌”的特征，并借助这一特征，通过与语言相适应的，具有浓厚民族特点的音体系，传达出富有民族神韵的情感。

四是即或外来乐器，特别是那些有品的外来乐器，诸如曲项琵琶、五弦琵琶等，一旦受到我国汉民族音乐的影响，便在长期的艺术实践中被逐渐改造，自然而然地加进了推弦、拉弦、揉、吟等与琴相似的技巧，从而为表现音过程的曲线乐音作出了卓越的贡献，最终使这些乐器不仅适应了汉民族音乐的音体系，而且就其本身而言，也已经成为汉民族传统文化的

一部分。

由此可见，汉民族语言作为汉民族音乐结构层次特点的基本生成因素，不仅对声乐起决定性作用，即所谓“腔由字生”，而且也直接影响着器乐。

二、变异性因素

1. 历史

音乐的历史变异，指的是音乐结构随着历史的发展所发生的历史性变异。这个问题可以从三个方面来进行探讨。

首先是各个不同历史时期，音乐结构层次各方面所引的变异。考古学的成就告诉我们，小三度在我们民族音阶的发展史上，很早就占有重要的地位。这种地位被半坡遗址出土的距今六千七百年前左右的一音孔陶埙所证明。这是已知我国“最早的”小三度音程证据的实物。此后，殷商、西周、春秋各时期的钟磬音阶，都对此提供了丰富的佐证[30]。湖北随县曾侯乙钟及其铭文，又反映了距今二千四百年前的我国战国时期，对音乐中的“宫、商、徵、羽”上下大三度“颟——曾”体系的十分重视[31]。继而，又有汉代相和三调、魏晋南北朝的“清商三调”、隋代“八声之乐”、唐俗乐二十八调、宋燕乐二十八调……等等，更以丰富的文物证明了汉民族音乐层次随着历史的进程而发生的变异。如果说，包括音阶、调式在内的乐学体系，是现实生活中活的音乐现象之规律性总结的话，那么，一定的音阶、调式及乐学体系的诸方面就必然与一定的旋律音过程、腔格、腔韵、腔句、腔套相联系，因此，它们也就反映了一定历史时期的音乐结构层次的变化；只是，其具体变化与各结构层次的关系问题，还有待于研究工作的进一步深入。

再就是在各个不同发展阶段，与音乐有关的不同艺术体裁所引起的音乐结构层次的变异。从历史上看，我国音乐的发

展历史，经历了乐舞、歌舞、戏曲这三个时期。但是，它们并非三个孤立的时期，而是每个时期中侧重一个方面，其余两个方面或继承，或并行，音乐从单一到丰富，从简单到复杂，相互交替，叠次发展。乐舞时期经历了先秦的漫长历史，这一阶段的音乐多囿于宫廷，主要为乐师的乐舞。歌舞时期萌于春秋，从孔子开始，文化下移，音乐在王公贵族中盛行，存在大量的家蓄歌舞班。这一时期一直延至隋唐。之后是戏曲时期，始自五代，直到宋、元、明、清，音乐向平民阶层发展。这不同时期的不同音乐体裁，必然引起音乐结构层次的变化。

三是同一曲调不同发展阶段中不同变体之音乐结构层次的变异。如在对歌仔戏[七字调]形成过程的追溯中，我们可以看到：民歌《春调》[孟姜女调]——锦歌说唱、锦歌[四空仔]——歌舞音乐、台湾歌仔戏[台湾四空仔]——戏曲雏型、歌仔戏[最早七字仔]——成熟的戏曲唱腔、歌仔戏[七字仔]腔系（包括[七字正]、[七字高腔]、[七字低腔]、[七字哭]、[七字反]等）的这一变异轨迹。在民歌经历从说唱、歌舞到戏曲雏型而发展为成熟的戏曲唱腔，并形成完整的腔系的这一系列发展过程中，最为显著的是腔韵、腔句、腔调的变化。实际上，在音过程的“曲线”变化里，幅度和腔格方面都产生了变化[32]。总之，民歌、说唱、歌舞、戏曲，这些各种不同的音乐类型，是必然要根据各自的特性，促使音乐结构各层次随着不同阶段而变化、发展的。



2. 地域

这里指的是由于地域不同，音乐结构各层次亦随之千差万别的这一特点。

如前所述，语言对音乐结构的生成具有重要的影响。我国汉民族的分布区域十分广阔，于是形成了多种不同的方言

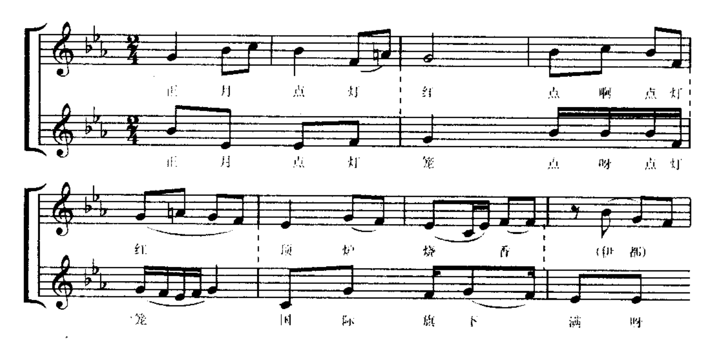
区。这些方言或者方言区内部的音系之间都有不同的调类、调值，它们首先就成为直接影响音腔、腔格之不同的重要因素。以北方方言看，虽然大致由阴平、阳平、上声、去声四个调调类组成，但内里各音系的调值却各有不同，因此也引起音腔、腔格的不同。如：
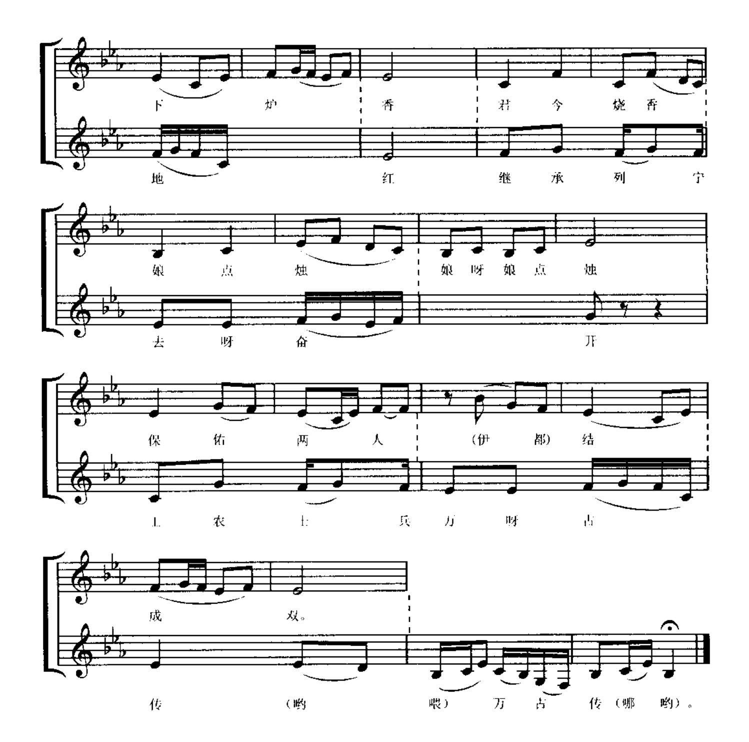
表 4

调类 / 调值 音高 / 地区	阴平		阳平		上		去	
	调值	音高	调值	音高	调值	音高	调值	音高
北京	55	i—	35	6/i—	214	353	51	i 3
郑州	31	53	42	6 3	55	i—	31	5 3
西安	21	2—	24	5 i	53	i 3	45	i—
成都	44	i—	31	5/3—	53	i 3	13	3 5
汉口	55	i—	213	536	42	5/3—	35	5 i

下面以《灯红歌》为例。它在闽南方言语系内，分别流行于厦门音系的泉州和潮州音乐的海丰等区域。由于两地方言声调、调值的不同，引起了《灯红歌》在腔格上的变异。虽然在旋律框架方面，两地区都表现出许多联系，但是在旋律动向和风格特点方面，却有诸多明显差别。很显然，这种差别反映了地域方言的音腔、腔格（尤其是典型性腔格）对音乐的影响作用。

谱例 28 泉州与海丰《灯红歌》之比照





其次，就是长期以来，由于地理环境以及地区性经济、历史、文化等原因，形成了区域性心理素质的不同，引起的音乐结构层次之特点方面的差异。

论述南北地区音乐风格的区别，历来著述甚为丰富。诸如“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主”（明·魏良辅《曲律》，一名《南词引正》）；“以声而论……南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴实。唯朴实故声有矩度而难借；唯流丽，故唱得婉转而易调”（明·康海语，引自明·王骥德《曲律》，一名《方诸馆曲律》）；“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人善于怒鼓也……南曲则纡徐绵渺，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方

之柔媚也”（明·徐渭《南词叙录》）；“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远”（明·王世贞《曲藻·序》）；“所谓‘绮罗香泽之态，绸缪婉转之度，’正今日之南词也；‘登高望远，举首高歌而逸怀浩气，超乎尘垢之表’者，近乎今日之北词也”（清·焦循《剧说》）……等等，不一而足。

通过上面引用的历代论述，不难发现这样一个重要问题，那就是作为人们心理素质、审美趣味之体现的风格，是与特定地域性的音过程、腔格、腔韵、腔句、腔调戚戚相关的，这种关系反映了地域性音乐结构层次的区别，由是而产生了各种地域性的典型音乐风格。当然，这里关于音乐地域变异的这一重大课题的论述，是极为肤浅的。这是由于这个问题涉及的范围，除上述因素外，还有地区性的道德、民俗、习惯、性格、宗教等等十分复杂的内涵，这绝非一人一时所能实现的浩大工程，而需要诸多有志之士，甚至是多学科的学者们的长期努力和综合梳理。

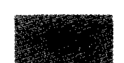
3. 感情

清代戏曲理论家徐大椿说：“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。”我们是这样理解徐论的：汉民族传统音乐历来就十分讲究“得曲之情。”而且只要作一个考查，便能发现，在诸多因素中，没有比“情”更能直接影响着音乐结构诸层次的变异了。

当我们追寻引起同一腔调产生多种变体的原因时，除了唱词语言声调所引起的变化之外，立即感受到的就是由于唱词内容的不同，以及由此而导致感情色彩的变化所带来的音乐结构之变异。众所周知，常香玉在《花木兰·机房》、《西厢记·拷红》、《白蛇传·断桥》中，都运用了豫剧的[慢板]，可是，由于三剧各自人物性格的差异，致使这“同一”的[慢板]之间，从词到情部发生了很大的变化。在腔格方面，《花木兰·机房》突出了平稳级进的优美进行，着力表现花木兰的贤慧性格；《西厢记·拷红》强

调了较大幅度的跌宕跳越，表现红娘的活泼、俏皮；《白蛇传·断桥》则以下行腔格抒发了白娘子内心的悲怨感情。在腔句方面，《机房》、《断桥》循一般规律，“三句腔”按原位使用；《拷红》在第一句中间，就开唱依始地插入了“三句腔”，以加强音乐的喜剧性气氛，之后在第三句仍然再次出现“三句腔”。三个剧，三个人物，三种不同的感情色彩，在腔韵和音腔的“曲线状”幅度方面，都以适应“这一个”的情感变化而使“同一”[慢板]形成了鲜明的差别。

那么，腔韵的运用与感情的关联及其变化，在福建南音中又有哪些特点呢？一般说来，在运用不同类别腔韵的时候，大韵长于抒情，短韵多用来叙事，高韵具激动性质，低韵有低回委婉的特点；在结构中，高韵多用于昂愤激越的感情高潮，低韵常起铺叙衬垫作用；另外，尚有一字腔、三字腔，以大韵突出重点唱词，使感情得以尽致抒发。这时，音腔的“曲线”幅度也与感情相互关联。在一般情况下，情绪较为深切内在之处，幅度变化较小，常似微波涟漪；感情激动的高潮之处，幅度变化较大，常以较为夸张的“曲线”，强调情绪起伏的波澜。



4. 审美观

在讨论汉民族音乐结构层次的审美因素之前，必须再次强调我们在前面已经论述过的一个命题：汉民族音乐结构层次的特点是与汉民族共同的音乐美学原则相关连的。这一命题的美学价值在于：注重写意，追求写意中的“写实”原则。写意，就是着力于本质、神韵的表达，实现“神似”而不满足于外形细节的肖似。因此，汉民族音乐在创作中，多用概括性、程式性的创作手法，即所谓“乐出既成，腔依调生”。长期而丰富的艺术实践，抽象出“一曲多变运用”这一带有规范性的创作原则，始终贯穿于中国音乐的创作实践之中，并为曲调的“再创造”奠定了基础，打开了广阔的天地。

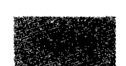
于是，民族、歌舞音乐常以现成曲调填词，说唱、戏曲唱腔则以传统曲牌腔调为框架，表现了对现成曲调、传统曲牌、传统曲牌腔调的格式规范的尊重和继承。然而，这种尊重和继承决不是一成不变的因袭，而是根据千变万化的内容所制定的唱词的字音、感情，以及其他多方面因素进行的再创造。所谓“腔随字行”，追求“字正腔圆”、“声情并茂”，就是指这种再创造，能产生出一系列不同的变体、板式，呈现出百花争艳的斑斓色彩。这种概括性思维与具体性思维的统一，写意中的写实的美学观，程式性的创作方式，一方面可以在腔调、腔句、腔韵方面以其统一的规范，使人们在既成的熟悉形式中，得到美的满足，而易于被广大群众所接受、掌握和欣赏；另一方面在腔格、音腔的“曲线”幅度方面，进行多样细致的变化，以满足人们对新颖独特的美感的追求。这里，后者的作用是特别应该引起重视的。

除以上的民族的共同审美心理之外，引起音乐结构层次变异的还有集团审美心理和个体审美心理。

集团审美心理，指的是某一历史时期内某一社会阶层所共有的审美心理，这种审美心理以社会群体的共同喜恶和志向为依据，并直接或间接地影响音乐结构层次的构成。其中，又有朝野社会群体——集团之分，而且，两者之间的审美心理往往由于利益之矛盾，地位之天壤而多有分歧，甚或大相径庭。以琴曲为例，明代出现的虞山派的审美观就是一部分知识分子审美心理的反映。在明末激烈的竞争中，一部分士大夫与知识分子隐居山水，忘情山水，主张音乐是人的“性灵”的语言，于是追求艺术上的“清微淡远”。这种“清微淡远”的主张，就成了当时那些文人士大夫用以躲避黑暗现实、抗衡明代腐败统治的审美要求。这样的审美心理，必然对音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调等方面，带来自己的独特处理。

个体审美心理，指的是某一出色的音乐家、艺术家所具有的独自的（个体）美学追求以及艺术风格（也包括欣赏者的个体的美学要求）。它对音乐结构某些层次的影响，表现为鲜明的个人风格。如京剧旦角中的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，生角中的刘鸿声、高庆奎、谭鑫培、余叔岩、杨宝森、言菊明、马连良、周信芳，弹词的俞（秀山）调、马（如飞）调、陈（遇乾）调，越剧的袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、尹桂芳、戚雅仙……等等，都从各人所具有的个性审美心理出发，选择与自己特点相适应的音腔幅度、腔格、腔韵以及腔句、腔调的处理。

总而言之，由于语言、历史、地域、感情、审美等因素微妙而综合的影响，形成了我国汉民族音乐诸结构层次既有鲜明共性，又具丰富多样个性的特点。这就是汉民族音乐结构层次，区别于世界众多民族音乐结构层次的风格。福建南音作为汉民族音乐的代表性古老老种之一，在音乐结构层次的诸多方面都具有典型意义。这一课题，还有许多方面有待进一步深入的探讨。



---

(1) (2) (3) (21) 沈洽《音腔论》，《中央音乐学院学报》，1982年第4期。

(4) 扬匡民《湖北民歌三声腔及其组织结构》，《中国音乐》增刊《民族音乐学论文集》第183页，1981年。

(5) 张炎《词源》上卷《结声正讹》。

(6) 朱載堉《乐律全书·律吕精义外篇》卷三。

(7) (8) (11) (14) 王季烈《螾庐曲谈》卷三《论谱曲》。

(9) (19)《赣剧青阳腔曲牌选编》，江西省戏曲研究所，1982年9月油印本。

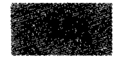
(10) 引自南豪《一种通俗的高腔配曲手法》，《江西戏曲论坛》1981年第2期第59页。

(12) 请参见王豫生《豫剧各种调门唱法介绍》，黄河文艺出版社，1985年2月第1版。

(13) 张炎《词源》，唐圭璋编《词话丛编》第1册第252—253页，中华书局，1986年1月第1版。
(15) 杨荫浏《中国音乐史纲》，上海万叶书店印行，1952年初版。
(16) 详见刘吉典《京剧音乐概论》，人民音乐出版社，北京，1981年4月第1版。
(17)(32) 详见王耀华《歌仔戏七字调的形成与发展》，《福建师范大学学报》1979年第1期。
(18) 乘舟《赣剧弋阳腔曲牌选编》，江西省戏曲研究所，1982年9月油印本。
(20)《语言与音乐》，人民音乐出版社，北京，1983年1月第1版。
(22) 王力《汉语音韵学》第25—26页，中华书局，1956年7月第1版。
(23) 王季烈《螾庐曲谈·论四声阴阳与腔格之关系》。
(24) 武俊达《京剧唱腔的旋律和字调》，《中国音乐》增刊《民族音乐学论文集》第569页。
(25) 孙从音《戏曲唱腔和语言的关系》，人民音乐出版社《语言与音乐》1983年1月第1版。
(26) 同（24），第574页。
(27) 本表之制作参考了蔡湘江《略谈泉州音调值及其与简谱唱名的对应关系》中的表5。
(28) 任半塘《教坊记笺订·唐代音乐文艺研究发凡》，中华书局，1962年7月出版。
(29) 施议对《词与音乐关系研究》第287页。中国社会科学出版社，1985年7月第1版。
(30) 黄翔鹏《新石器和青铜时代已知音响资料与我国音阶发展史问题》，人民音乐出版社，《音乐论丛》第一、三辑。
(31) 黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》，1981年第1期。
(32) 徐大椿《乐府传声》，中国戏剧出版社，《中国古典戏曲论著集成》第7期，1959年12月第1版。

（原载《福建南音初探》第186—228页，
福建人民出版社，1989年12月）

歌仔戏
《七字调》的形成与发展



歌仔戏是流行于台湾省各地，福建省的龙溪专区、晋江专区、漳州市、厦门市、以及海外闽南华侨聚居地区的一种地方戏曲剧种。在福建，由于主要流行于芗江流域一带，所以也称之为芗剧。

歌仔戏是台湾人民和福建人民辛勤劳动的艺术结晶。它是由闽南漳州一带的锦歌，传到台湾，同采茶、车鼓等民间艺术形式相互融合，发展为台湾歌仔阵、落地扫、歌仔戏，然后又由台湾传回福建的。

在歌仔戏的形成与发展过程中，积累了丰富的音乐创作经验，可为我们进一步发展戏曲音乐、进行音乐创作提供参考。因此，本文拟就这些方面作些初步探讨。重点在于音乐分析，其中虽亦涉及历史沿革问题，但不作历史学的考证，而只作一般阐述。

1　《七字调》的形成
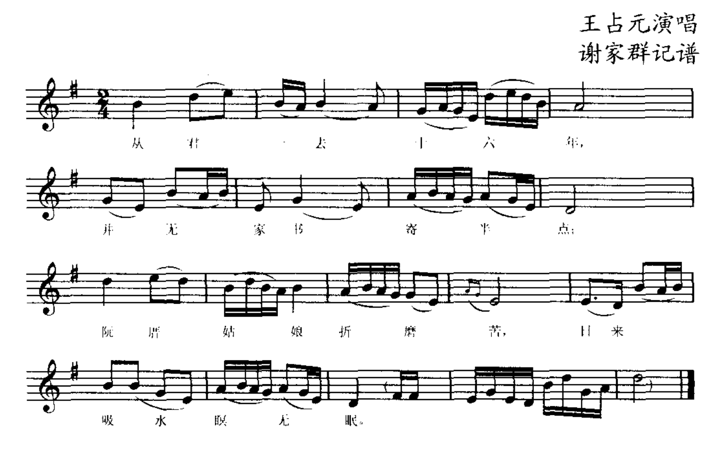
《七字调》是歌仔戏中风格最为独特、地方色彩最为浓郁的一种抒情性曲牌体系。因其唱词以七字四句为一段而得名。其中以《七字正》为基本曲调。而《七字正》又是从《锦歌四空仔》演变而来，所以，关于《七字调》的形成，要从《锦歌四空仔》谈起。

一、《锦歌四空仔》

锦歌是流行于闽南漳州一带的民间曲艺。但早期的锦歌是以七字（或五字）组成一句，每四句组成一段的民歌[1]最初的《锦歌四空仔》就是七言同句体，近于民歌形式的曲调。下例是民间艺人王占元所唱的《白兔记》中的一段，据说就是早期流行的《锦歌四空仔》之一种。

谱例 1　锦歌四空仔

王占元演唱
谢家群记谱



原漳州市锦歌社蔡鸥所唱的《锦歌古四空仔》，原漳州市锦歌研究社锦歌介绍中的《锦歌古七字仔》，芗剧老艺人王金龙演唱的较古老的锦歌七字仔《四幅古画》都与此曲相类似。

早期《锦歌四空仔》有如下一般特点：

1. 曲式方面：唱腔结构与唱词句式相吻合，由四句组成，每句四小节，形成4+4+4+4的方整结构，另有二小节尾奏。

2. 调式方面：它是在旋律进行中隐伏着羽类色彩（如第1、2、5、6、11、12等小节）的d徵调。各乐句落音分别为商、徵、羽、徵。总的说来，它是一个由起承转合的四个乐句组成的、方整结构的徵调式民歌。

虽然《锦歌四空仔》随着锦歌的发展，已有多种变体，如：正调、反调、阳管、洞管、品管、高低音、软硬势、古七字等唱法区别，亭字派与堂字派的流派地域不同，但是类似以上这种民歌体的曲调，至今仍在闽南民间传唱着。如：福建省群众艺术馆编《福建民间歌曲选集》（福建人民出版社1957年9月第一版）所收的《四空仔》（盲人唱、刘春曙记），就与上例基本相同。
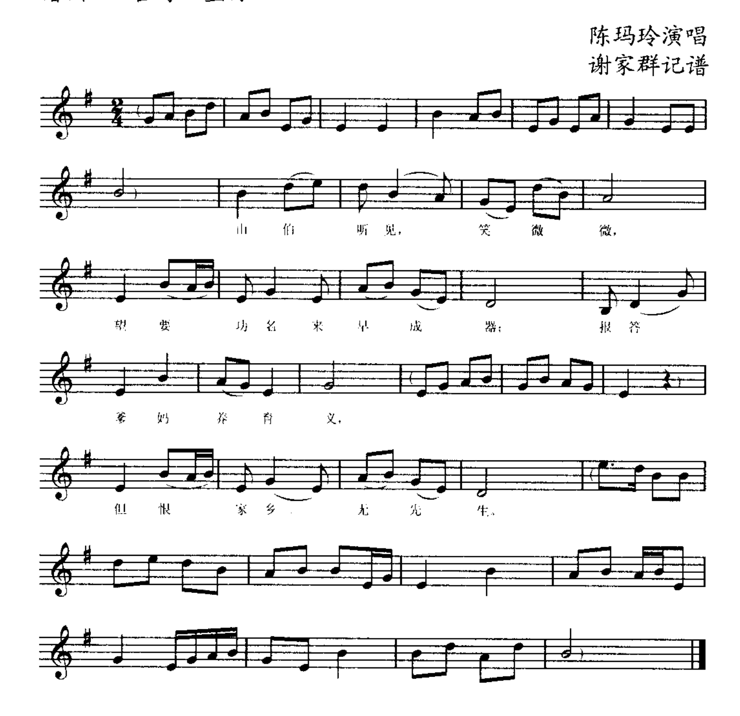
二、《台湾四空仔》

锦歌传到台湾已有三百多年的历史。据查，在1624年（[明]天启四年）漳州一带的贫民迫于生计迁到台湾的有三千多人；接着，1628年（[明]崇祯三年）福建发生严重旱灾，漳泉迁台的居民达数万人；至明、清鼎革之际，清兵入福建，闽南不愿降服的人民更纷纷东渡。锦歌也就在三次移民中先后带到台湾[2]。迁居台湾的闽南移民，对早已在民间扎下了深根，善于抒情、通俗易唱的锦歌，非常熟悉和喜爱，亲切地称之为“歌仔”，遍设“歌仔馆”，自拉自唱，用歌仔调来演唱民间故事，抒发内心感情。他们将《锦歌四空仔》改称为《台湾四空仔》，并使

它演变成说唱形式。下面所引台湾歌仔戏艺人陈玛玲演唱的《台湾四空仔》，据说就是台湾较为流行的一种唱法。

谱例 2　台湾四空仔

陈玛玲演唱
谢家群记谱



《台湾四空仔》与《锦歌四空仔》相比较，它们在唱词句式、唱腔结构和旋律进行等方面，都基本相同。但《台湾四空仔》又有新的发展和变化：
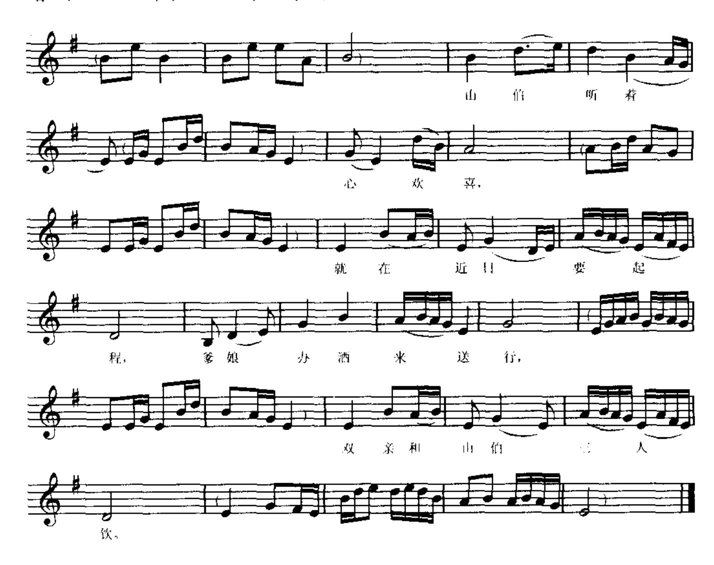
1．曲式结构的扩充：《台湾四空仔》为了适应本时期说唱形式所加入的简单表演动作，在唱腔前有长达七小节的引子，第三句之后加了三小节间奏，尾奏亦由两小节扩充为九小节。这些变化，突破了《锦歌四空仔》唱腔的方整结构，使其变得更为自由。

2．调式色彩的变化：由于《台湾四空仔》在引子、间奏和尾奏中，都以羽、角为支持音，以羽、角两音上方的小三度为典型的旋律进行，突出了羽类色彩，所以使它的调式趋于复杂化，在原《锦歌四空仔》的徵调式中，渗入了同音列的羽类色彩，形成了徵、羽综合调式。

《台湾四空仔》进一步发展，到了《由锦歌改编的七字仔》，上述变化就愈加明显了。

三、《由锦歌改编的七字仔》

谱例 3　由锦歌改编的七字仔



上例是原台湾歌仔戏艺人周利兴唱的《由锦歌改编的七字仔》。这是在歌仔戏初期——歌仔阵时期所流行的一种曲调。

经过一段较长时期的演变之后，锦歌在台湾逐渐向地方小戏发展。“歌仔”清唱结合了民间歌舞“车鼓弄”、“采
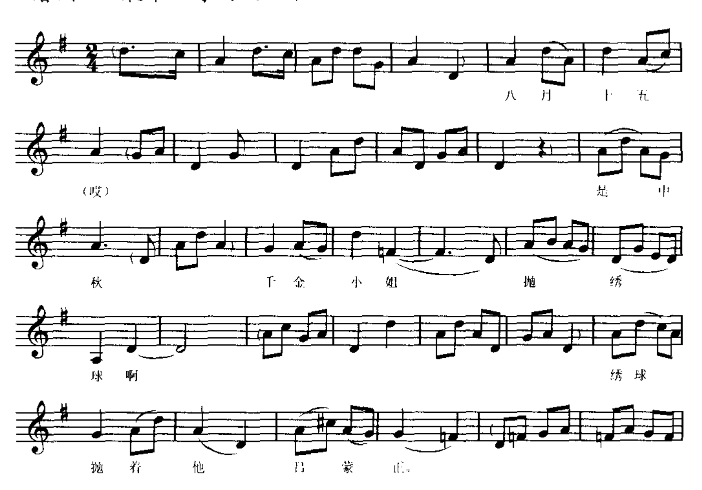
茶”，演出《陈三五娘》、《山伯英台》、《吕蒙正》、《郑元和》等民间故事。为了适应戏曲表演的需要，《由锦歌改编的七字仔》间奏次数作了增加。在第一句唱词中间、之后，第三句唱词之后，都加入了原来所没有的间奏。在这些间奏和引子、尾奏中，突出地运用了“羽调式伴奏音型”，这种音型以羽、角音向上构成的小三度进行为基础，从羽音开始，以羽音结束，具有明显的羽调式色彩。唱腔却保持了《台湾四空仔》的基本面貌，仅因唱腔的戏剧性表现的需要，在五声上增加了♯f（si）音。因此，唱腔与伴奏之间，在调式色彩上形成了徵羽对置的局面。

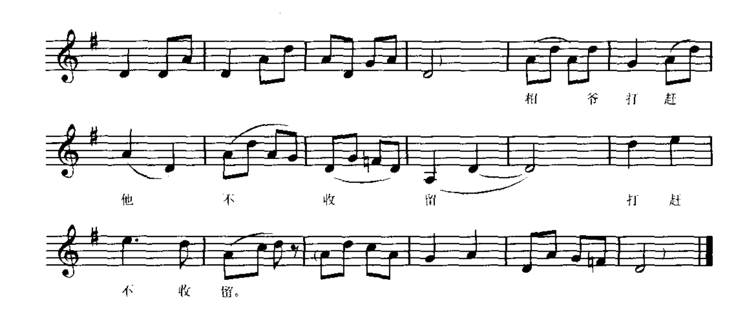
《七字仔》到了歌仔戏初期，又以另一新的姿态出现。

四、《最早七字仔》

有两种唱法。第一种唱法：

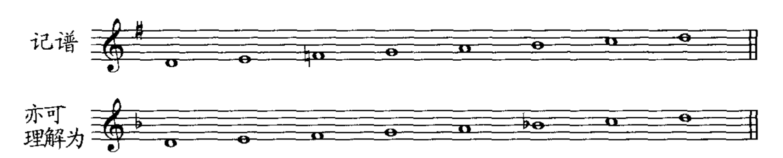
谱例 4　最早七字仔（一）





《最早七字仔（一）》的变化主要在于调式调性的游移，其主奏乐器壳仔弦虽然仍以d|a= sol‖re定弦，但实际音乐效果，其调性、调式都处于游移状态，介乎于以G为宫的d徵调式与以F为宫的d羽调式之间，其音列关系：

谱例5



由于e^1、b^1音的出现甚少。$^{\#}f^1$音的突出运用，所以，在实际音响中，以F为宫的d羽调式的感觉具有较大的优势。

《最早七字仔》的另一唱法见谱例6。

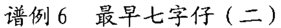
《最早七字仔（二）》有如下变化：
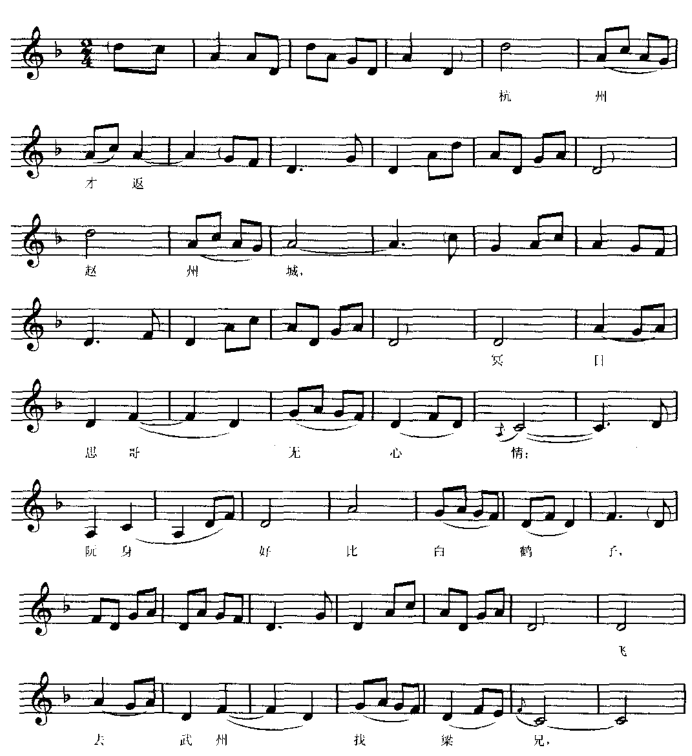
1．伴奏乐器定弦概念的变化。主奏乐器壳仔弦由d|a= sol‖re，变为d|a = la‖mi。随之其它乐器也相应作了改变：大广弦由g‖d = do‖sol，改为g‖d=re‖la，月琴由a‖d=re‖sol，改为a‖d=mi‖la；台湾笛筒由d=sol，改为d=la。
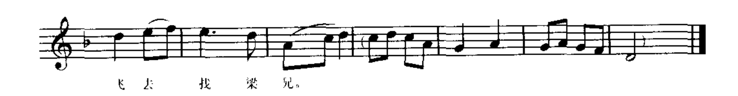
2．调式、调性的变化。虽然其调式骨干音：主、下属、

属音仍然分别为d、g、a，但是由于突出了原调式（以G为宫的d徵调）中的清角（fa），闰（降si），产生了以原调的清角为新调的徵，以原调的闰为新调的宫的变化，所以，使它的调式调性明确地变换为以F为宫的d羽调。

然而其唱腔的第二、四两句均落于徵音，并且在唱腔的旋律进行中，还有较明显的《锦歌四空仔》的痕迹。在《七字调》的各种唱法中，近似于《最早七字仔》的唱法，目前还时有运用，如前漳州芗剧院编的《芗曲选集》中所录的《七字正》就与之近似。但歌仔戏在保持这种唱法的同时，又出现了另一种形式。
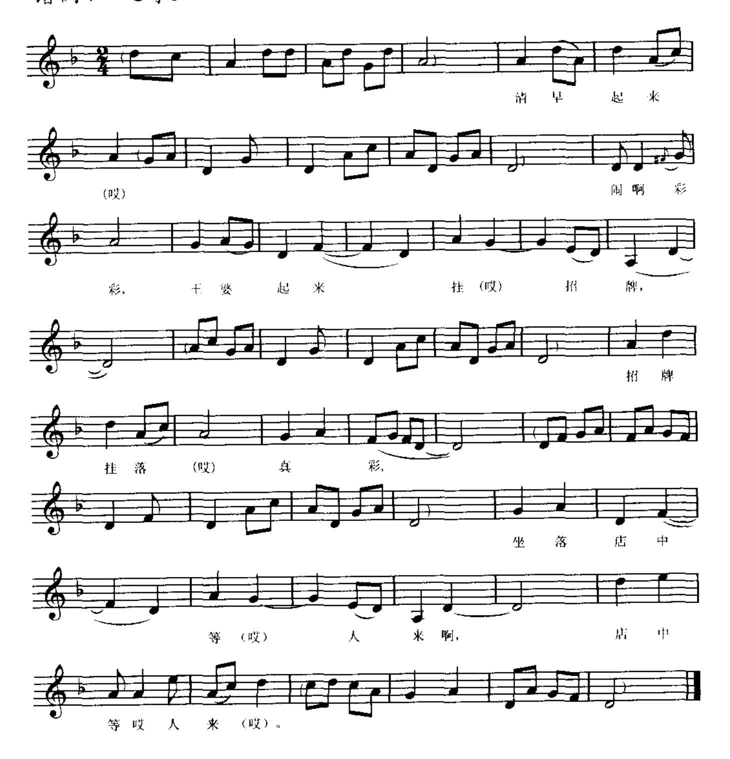

谱例6　最早七字仔（二）





五、《七字正》

谱例 7 七字正



这是著名艺人赛月金所唱的《七字正》。

《七字正》又叫《正七字仔》。据芗剧老人邵江海先生说，他小时学艺，师傅温红土讲："《正七字仔》，七字调本来就是这样的。"邵先生学艺是在歌仔戏传回大陆以后。歌仔戏传回大陆是在1928年[(3)]。邵先生所唱的《七字正》与

上例除有个别音的差别外，其余基本相同。可见作为《七字调》基本调的《七字正》，在当时已成了典型的七字仔曲牌。它具有如下特点：

(1) 调式为强调角音的羽调式。

(2) 总音域：a 到 e^2；常用音域：d^1 到 d^2。

(3) 唱腔旋律突出运用主属（羽角）两音。它们成为相互呼应的两个旋律基音，各乐句的旋律进行分别以它们作轴心，形成在中音区一起一伏的活动线状。旋律进行中，以羽角音直接交替出现所构成的纯五度、纯四度跳进，和它们各自向上方小三度的进行为特点。

(4) 伴奏中，空弦音（羽角）的运用，对《七字正》的羽调式色彩起了有力的支持和巩固作用。

(5) 节奏已突破了原民歌体《锦歌四空仔》的平稳规整状态，而具有较强的动力性。

(6) 结构形式已完全趋于戏曲化。为适应戏曲表演需要，除前奏、尾奏（俗称“彩尾”）之外，还在唱腔中间增添了多处间奏。

(7) 总的情绪较为平和、舒畅，而适于一般叙述场面。

2 《七字调》的发展
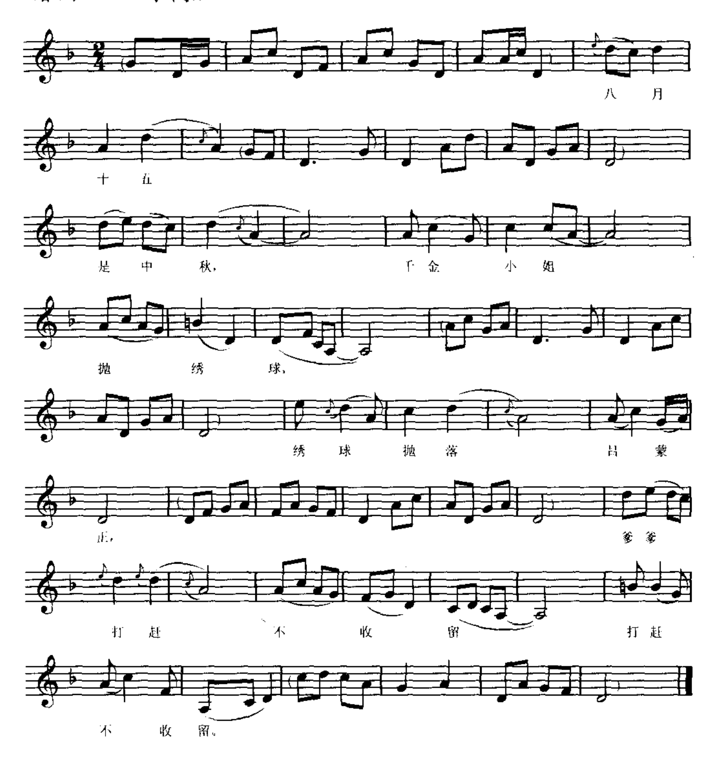
《锦歌四空仔》通过一系列的变化，形成《七字正》以后，《七字调》的发展并没有停滞，而是继续不断地革新、前进，形成了《七字高腔》、《七字低腔》、《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等曲牌，以适应表现多种戏剧内容的需要。

一、《七字高腔》与《七字低腔》

作为《七字正》的变体，《七字高腔》与《七字低腔》的区别，主要在于音区运用、旋律线状的不同。

音区运用方面，《七字低腔》的整个音域是 a 到 c^2，主要音区为 a 到 a^1，《七字高腔》的全部音域是 a 到 e^2，主要音区是 d 到 d^2。

谱例 8　七字高腔
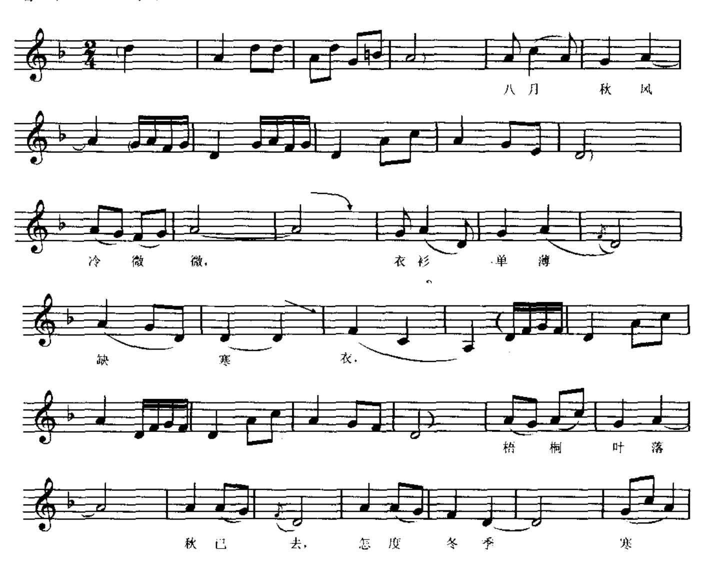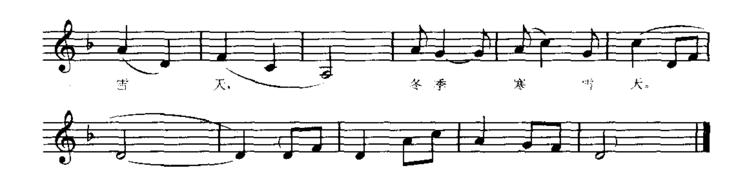


旋律进行方面，《七字低腔》是以“角”音（a^1）为起点向下方五度音区的发展为主，旋律基音为 a、d^1、a^2，旋律进行幅度比《七字高腔》小，加以演唱时的速度较慢，所

以，整个情绪较为委婉、压抑，在这里，它较好地表现了《吕蒙正》一剧中，月娥与蒙正走出相府后，在秋风萧瑟、梧桐落叶纷飞的景色之中，月娥对未来的忧虑。

《七字高腔》的旋律进行，是以角音(a^1)为基点的往上方五度音区（a^1到e^2）活动为典型。旋律基音为d^1、a^1、d^2，比《七字低腔》高四度。其开头，虽以d^2为起点向"角音(a^1)"下行但由于音区较高，在此后的进行中，又经常以角音为基础向徵（c^2）音、羽（d^2）音作跳进，甚至还攀上更高的变宫（e^2）音，所以，情绪终不感到低落。即使从第二句后半句起，出现了一系列的连续下行，但由于它的音程活动幅度较大，加以富有动力性的节奏配合，所以，它的情绪不同于《七字低腔》那样婉转缠绵，而善于抒发激昂慷慨之情。谱例8中，比较恰切地表现了月娥与蒙正被相爷赶出府门之后，内心的激愤情绪。

谱例9　七字低腔
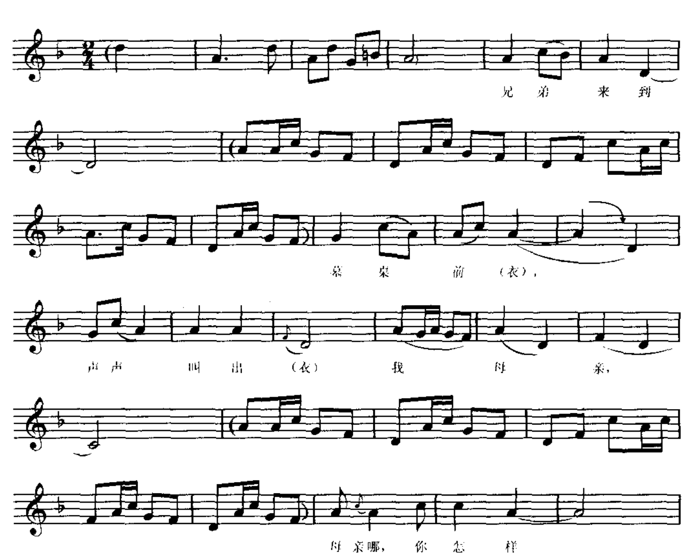


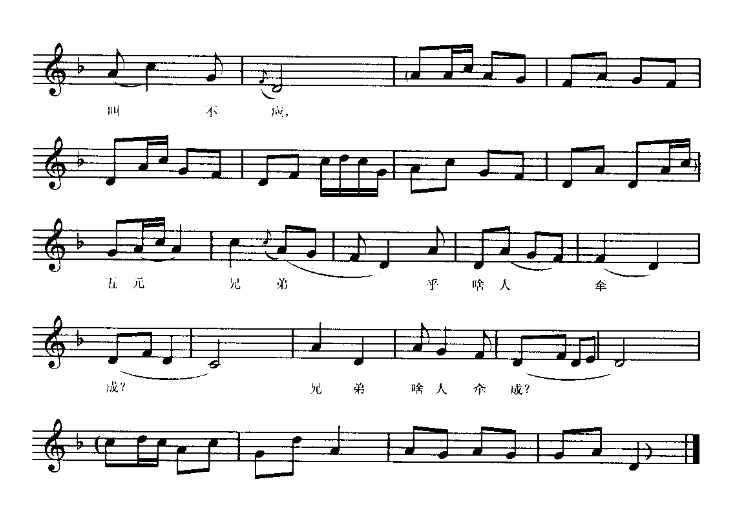


《七字高腔》与《七字低腔》在具体运用的过程中，主要是从表现内容的需要出发，在情绪较为激动、高昂，或欢愉、热情时，多用《七字高腔》；而在情绪较为低沉压抑或深切内在时，多用《七字低腔》。也有为同一段唱词配唱腔时，因强调其内容情绪中开朗热情，或含隐深情的侧重面不同，而分别运用高腔、低腔来演唱。还有因流派、演员嗓音条件的相异，而对高腔、低腔各有喜好的。

二、《七字哭调》

谱例10　七字哭调





《七字哭调》与《七字正》相比较，主要在以下方面作了变化：

1. 调式色彩方面，由于《七字哭调》的二、四句唱腔落于“徵”音，造成了往徵调式转换的效果，所以使其全曲形成了羽徵综合的调式。它虽与《最早七字仔（二）》相似，但这里已赋予了新的表情意义，通过这种调式色彩的变化，与前后形成对比，而有助于人物内心悲痛不安的情感表达。

2. 旋律音区方面，谱例10中的《七字哭调》为 c^1 到 c^2，《七字正》为 a 到 d^2，前者比后者，高音低大二度，低音窄小三度，（按：《七字哭调》低音亦常有到 a 音的例子）。由于音域的限制，使其旋律不能充分发挥，而给情绪的表达带来了沉闷压抑的因素。

以上这些因素的变化，使《七字哭调》的情绪不仅比《七字正》显得低沉，而且也比《七字低腔》更为痛楚，适于表现哭诉场面。谱例10是《五子哭墓》中的一段，它较好地表现了五子被后娘赶出家门后的悲苦情绪。

歌仔戏由于主要形成、发展于历经劫难的台湾省，剧种

和艺人的悲惨遭遇，迁居台湾的闽南移民怀念大陆的情感，反映在歌仔戏音乐中，就出现了哭调特别发达的现象。《七字调》亦同样，在它的发展过程中，艺人们创造了许多感人至深的《七字哭调》唱腔。在这些唱腔中，经常运用"停弦"的清板唱法，让演唱者以丰富多彩的旋律线状，结合巧妙的暂转调手法，常能创造出感情深挚、含悲蓄愤、扣人心弦的意境。
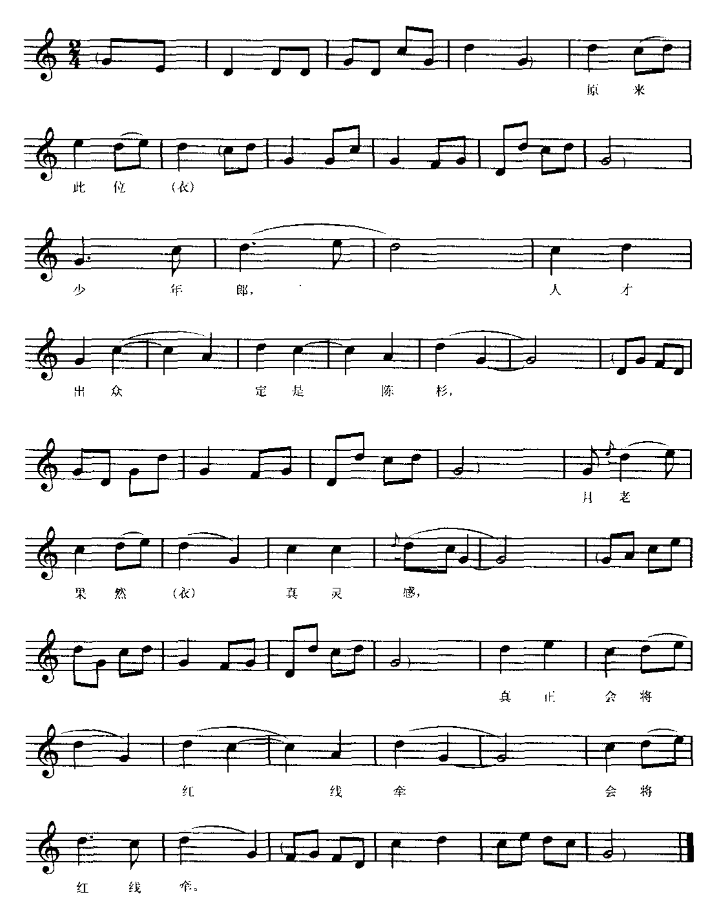
三、《七字反调》(见谱例11)

《七字反调》在以下方面将《七字正》作了变化：

1. 从总的关系看，《七字反调》是《七字正》的上方四度变奏。如：谱例12 所示。

例中④处，⟷号各相对应的地方，《七字反调》都比《七字正》高纯四度。这种情况占旋律音的多数，而旋律骨干音几乎都是如此。其余地方的变化有三种：一种省略邻近音级的经过，造成较为质朴的直线进行，如 re 到 sol (d^2—g^1), sol 到 do (g^1—c^2)，sol 到 mi (g^1—e^2)，这种五度、四度、六度跳进，成为《七字反调》的特征旋律音程。二是根据一般人声演唱的可能性进行变化，例中"⌒"号处，如果照原来把《七字正》移高四度，将使一般演唱者感到吃力，因此，旋律作了适当改变。三是色彩音的变化，如第二小节第二拍第一音，《七字正》为 a^1，《七字反》为 d^2，均是各自的属音，但 a^1 之后接以上方小三度的 c^2，d^2 之后却以上方大二度的 e^2 接之，也就是说，《七字反》以属音上的徵类色彩音，代替《七字正》属音上的羽类色彩音。
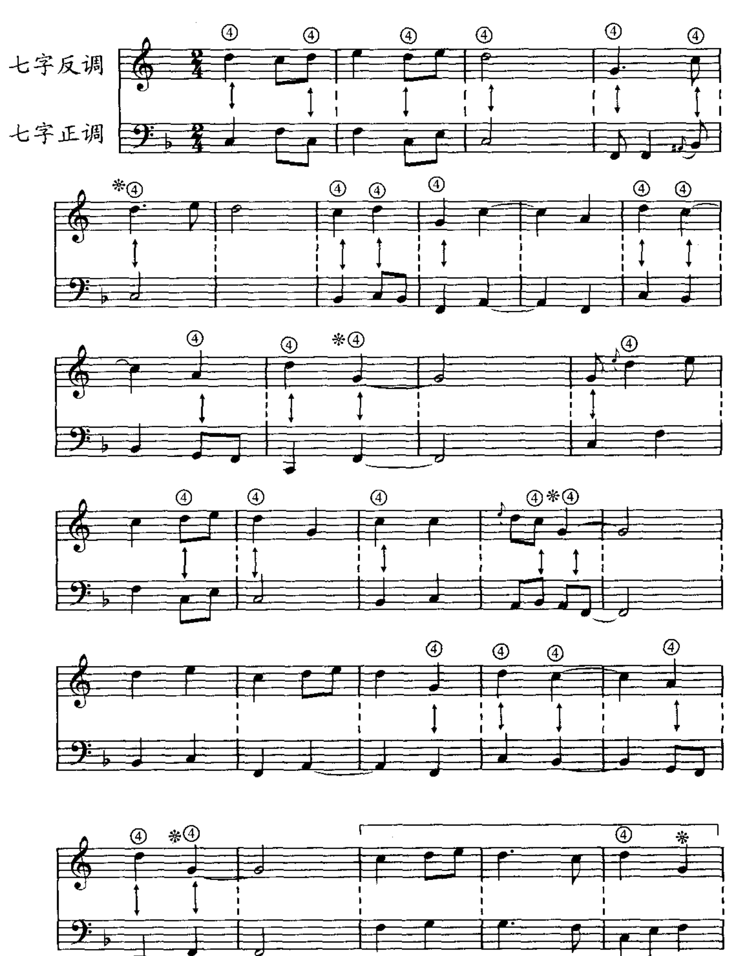
谱例 11　七字反调



2．二者各相对应的乐句落音，形成上下四度关系。（见谱例 12 中："*" 号处）

3．伴奏乐器定弦概念的改变，《七字反调》主奏乐器壳仔弦定 $\overline{d^{1} \parallel a^{1}}=\overline{re \parallel la}$。并引起宫音位置的移换——《七字反调》以 c 为宫。

谱例12 《七字反调》与《七字正调》唱腔对照
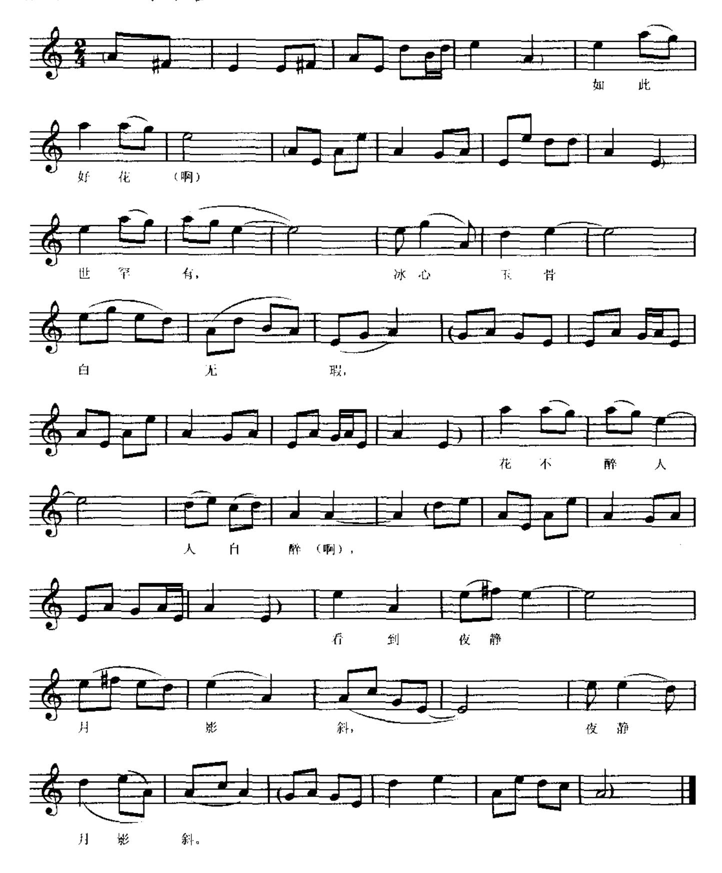


4．上述因素的综合，产生了调式调性的变化：《七字正》是以F为宫的d羽调，《七字反调》是以c为宫的g徵调。它们之间形成了主音相差上四度、宫音相差上五度的调式调性关系。

由于以上变化，使《七字反调》所表现的情绪显得开朗、激动，而适于欢乐、喜悦场面。谱例11在《加令记》剧中，生动地表达了洪梅枝看见自己所爱慕的陈杉前来求婚时，内心按捺不住的喜悦和激动。

四、《七字中管》

《七字中管》可以说是《七字正》与《七字反》相结合的产物。它的前奏、间奏、尾奏，与《七字反调》相似，只是由于《七字中管》定弦实际音高提高了大二度，所以整个间奏亦比《七字反》提高了大二度。前奏保持了与《七字反调》相同的旋律线状，但变为a徵调。唱腔中的间奏，由《七字反》的g羽调变为a羽调，而与唱腔调式相统一。它的唱腔基本与《七字正》相同，但是由于伴奏乐器的变化（主奏乐器由壳仔弦改为六角弦），调门的提高（由以F为宫提高五度以C为宫），所以，唱来显得格外清新优美，而适于抒发欢乐愉悦之情。据著名艺人林文祥先生说“旧社会里，这一曲牌只有名演员在后半夜演唱。”可见它由于演唱技巧上的要求较高，因此在过去的舞台上，并未得到充分的应用。然而，《七字中管》所提供的创作经验，如：综合运用两种曲牌的因素、旋律移位、调位改变、主奏乐器及其定弦变换等，却为剧种音乐的进一步发展提供了有益的参考。并且这一曲牌对丰富歌仔戏《七字调》的表现力，亦具有一定的作用。

谱例13　七字中管



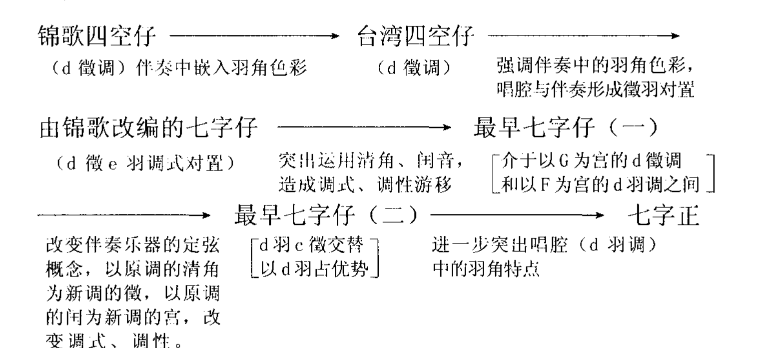
3　《七字调》的形成、发展为我们所提供的主要经验

从以上对《七字调》形成、发展的初步分析，我们可以看出，由《锦歌四空仔》到《七字正》的演变过程，是

两种不同调式（徵调式与羽调式）在同一曲调内互相融合、渗透，以至由这一种调式（d 徵调）发展成为另一同主音调式（d 羽调）的过程。它为我们提供了由民歌、曲艺向戏曲音乐发展过程中，一个曲牌如何从一种调式向另一同主音的不同调式变换的实例和经验。《七字调》的发展过程，是从一种基本曲调，通过各种不同手法进行丰富变化，而创造一系列不同变体，形成既有个性对比，又具统一风格的曲牌体系的过程。它又在基本曲调的不断发展创新方面，为我们提供了有益的经验。

《锦歌四空仔》到《七字正》的发展过程，我们可用下列图示表明：

图 1



在这里有三点值得我们注意：

第一，由《锦歌四空仔》到《七字正》的发展，从调式变化的情况看，可分两个阶段：由徵调式向同音列内部作徵羽综合、徵羽对置的调式变化。由 d 徵调向 d 羽调作同主音的徵到羽的调式变换。这两个阶段既有区别又有联系，并且互为因果。如果我们说，第一阶段在间奏、尾奏中强调同音列内的羽类色彩，造成曲调内部的羽徵综合、对置，是这

种演变过程的量的积累的话，那么，第二阶段同主音的徵到羽的调式变换，就是量变的结果——调式色彩的质的变化。而其中又可把同主音的徵、羽调式游移，看成是二者之间的过渡，使其连贯自然。由此，我们也可以看出，同一曲调在发展、演变过程中，调式变换的渐变规律。

第二，《锦歌四空仔》到《七字正》的调式变化之所以会从徵调式发展到羽调式，在发展过程中，两种调式的渗透、融合会从伴奏过门开始，是有其发展的必然性、内在可能性，以及外在客观因素的影响。

《七字正》的形成过程，是民歌⟶曲艺⟶戏曲的发展过程。为了表现逐渐复杂的故事内容、戏剧情节，民歌体结构的《锦歌四空仔》必须向戏曲唱腔体发展，所以，伴奏过门次数增多，引子、间奏、尾奏的变化扩充就成为必然。为了使每次新的变化与前基础保持较为自然的联系，因此，在较早阶段，唱腔中改动不大，主要就在伴奏部分变化。这就是《锦歌四空仔》到《七字正》的调式变化会从伴奏过门开始的原因。

然而，这种伴奏部分的变化，又基于唱腔中具有这种调式变化的内在因素。这就是在《锦歌四空仔》唱腔中隐伏着的强调羽类色彩的因素。因此，为以后的发展提供了内在的可能性。

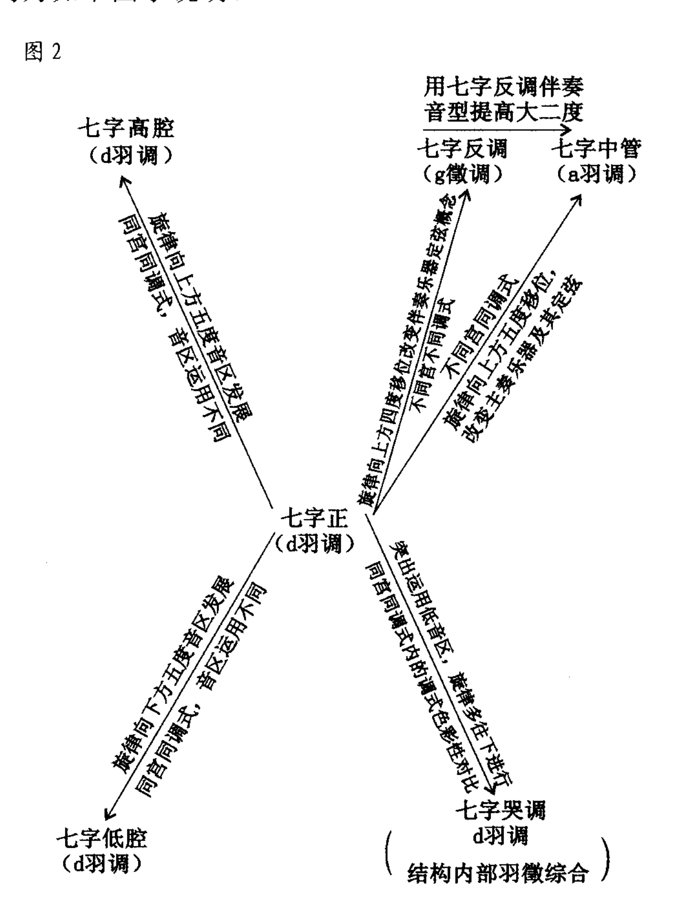
这种变化的外界影响，来自于台湾的羽调式、角调式民歌。在台湾，有很多民歌是强调角音的羽调式，或强调羽音的角调式，如：《六月田水》、《卖豆乳》、《一只鸟仔哮救救》、《草蜢弄公鸡》等。土生土长的歌仔戏，从这些扎根于民间的民歌民谣中吸收养料，是十分自然的现象。

第三，在《锦歌四空仔》到《七字正》的演变过程中，虽然伴奏部分几经变化，但其唱腔部分、骨干音的功能关系，旋律进行的基本线状，却仍保持着较多的联系，特别是

在结构功能中起主要作用的第二、四句唱腔，不论怎样变化，总没有根本改变面貌，因此，在屡经变化之后，我们仍能找出它们之间的血缘关系。

从《七字正》到《七字调》体系其余各曲牌的发展，可列为如下图示说明。

图 2



歌仔戏的唱腔结构，属于以曲牌联缀为原则的曲牌体。

《七字调》作为一种曲牌类别，有它的特殊性，就是这一门类内部的各曲牌都是从一个基本曲调变化而来，各自虽有较强的独立性，但它们之间与《七字正》的血缘关系是很明显的。《七字调》诸曲牌变化时，基本上是变腔不变板，在保持基本板眼、节奏、曲体结构的原则下，进行腔调变化。根据《七字调》体系以《七字正》为基本曲调，主要通过腔调变化而创造各种曲牌情况，我们可称之为曲牌体制内部的主曲变腔体，以区别于其他特点的曲牌体系。它主要运用以下手法来进行变腔：

（1）音区转换法：如《七字正》到《七字高腔》、《七字低腔》的发展。

（2）旋律移位法：如《七字反调》的唱腔，是《七字正》的上方四度移位，《七字中管》的唱腔是《七字正》的上方五度移位。

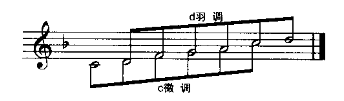
（3）伴奏乐器定弦变换法：如《七字正》的主奏乐器壳仔弦定弦为：d ‖ a=la ‖ mi，《七字反调》的定弦为：d ‖ a=re ‖ la，《七字中管》的主奏乐器由壳仔弦改为六角弦，并提高大二度为：e ‖ b=mi ‖ si。

（4）调式变换法：这是指一个曲牌在保持旋律基本结构不变的情况下，通过调式色彩的变化，而发展成为另一个曲牌。由于《七字调》体系诸曲牌的发展过程中，较为成功地运用了这一手法，除了《七字高腔》、《七字低腔》尚未构成调式变换外，其余曲牌，如《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等，与《七字正》相比较，都在调式色彩上作了变换，赋予它们以新的表情意义。所以，我们可以说，这些曲牌作为《七字正》的变体，是主曲调式变换体。

从调式变换的角度看，《七字哭调》是《七字正》通过同宫同调式内部的羽徵综合变化，造成调式色彩对比而形成的。《七字哭调》的基本调式为 d 羽调，但在第二、四句唱腔的后半句突出了单徵色彩，转向 c 徵调。由于调式色彩

的对比，加强了唱腔的不稳定效果，加深了这一曲牌的悲痛情绪的表现。其音列为：

谱例 14



《七字中管》的唱腔，是《七字正》唱腔作同调式不同宫变换（由 d 羽到 a 羽）而成的变体。

七字正:	d^1	f^1	g^1	a^1	c^2	d^2
	‖	‖	‖	‖	‖	‖
	羽	宫	商	角	徵	羽
	‖	‖	‖	‖	‖	‖
七字中管:	a^1	c^2	d^2	e^2	g^2	a^2

《七字反调》是《七字正》不同宫不同主音不同调式的变体。其音列变化的基本关系如下：

	羽—	宫—	商—	角—	徵—	羽
七字正:（F 宫系统的 d 羽调）	‖	‖	‖	‖	‖	‖
	d^1—	f^1—	g^1—	a^1—	c^2—	d^2
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	g^1—	a^1—	c^2—	d^2—	e^2—	g^2
七字反:（c 宫系统的 g 徵调）	‖	‖	‖	‖	‖	‖
	徵—	羽—	宫—	商—	角—	徵

《七字反调》内部还较成功地运用了同主音不同调式（g 徵←→ g 羽）的对比手法。其基本调式为 g 徵调，但不时以主、属音上方的小三度代替主、属音上方的大二度，以主、下属音下方的大二度代替主、下属音下方的小三度，向同主音的 g 羽调转换。其音列关系如下：

g 徵调： 徵—羽——宫—商—角——徵
‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖
g^1— a^1 —$^bb^1$ — c^2 — d^2 — e^2 — f^2 — g^2
‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖
g 羽调： 羽——宫—商—角——徵—羽

值得注意的，是在调式变换的过程中，还经常综合其他因素，如：音区转换、伴奏乐器定弦变化、旋律移位等。它们之间具有相辅相成的紧密联系。艺人们就是在实践中把握了这些联系，而通过各种音乐表现手段的共同作用，创造了各种不同表情的曲牌变体。这些经验，确为我们发展戏曲音乐和进行专业音乐创作，提供了宝贵的借鉴。

以上就是我对歌仔戏《七字调》形成、发展的初步理解。由于水平的限制，不足之处在所难免，恳望指正。

---

(1) 参看《福建和台湾的剧种——芗剧》，福建省戏曲改进委员会调查研究组，陈啸高、顾曼庄执笔。《华东戏曲剧种介绍》第二集第90页。
(2) 参看陈遵统等《福建编年史》第七辑第12页。
(3) 参看《福建和台湾的剧种——芗剧》，《芗剧介绍》，马平、刘春曙，《闽南民间音乐资料汇刊》，第5页。

（原载《福建师大学报（哲社版）》1979年第4期第69—81页，
福建师大，1979年3月）

莆仙戏是宋元南戏支流的例证

莆仙戏有着悠久的历史，丰富的遗产，已引起许多戏曲史研究者的关注，并多有从剧本、表演等方面探讨与宋元南戏关系的论述。现在我们单从唱腔曲牌与伴奏形式等方面来探讨莆仙戏与宋元南戏的关系。

1 唱腔曲牌

莆仙戏是“联曲体”的剧种，它和宋元南戏一样，是通过许多曲牌联缀来演唱戏文的。因此，可以从曲牌的来源、曲牌的联缀形式、曲牌的情趣和用法、曲牌的宫调和旋法、唱词的结构和演唱形式等方面与南戏现存的曲牌进行比较和探索。

莆仙戏的唱腔曲牌有一千多首（包括正体、变体），相传有“大题三百六、小题七百二”之称。所谓“大题”是一种词少腔多的多段体曲牌，旋律线条细腻，节奏、速度变

化较复杂，具有我国民族音乐典型的速度规律：“散—慢—中—快—散”或是“慢—中—快”的原则，多用于抒情。所谓“小题”是一种词多腔少、旋律线条粗犷、节奏明快，多用于叙事的曲牌。莆仙戏曲牌丰富的重要原因是由于历史悠久、剧目繁多，曲牌的变体也多，往往一首曲牌分为：“紧（快）、半宽紧（中速）、宽（慢）、犯、二犯、三犯、四犯……等”。在一千多首曲牌之中是以南曲为主，这与宋元南戏完全相似。

一、曲牌名称的来源

南戏所用的曲牌，我们根据沈璟的《九宫大成南词宫谱》和《永乐大典戏文三种》、《宋元戏文辑佚》、王国维《宋元戏曲史》等进行比较。

1. 同于唐宋大曲的：宋元南戏出于唐宋大曲者有24首；莆仙戏出于大曲者有12首，如：[梁州序]、[八声甘州]、[六么歌]、[薄媚衮]、[降黄龙]、[普天乐]、[大圣乐]、[新水令]、[催拍]、[画眉序]、[倾杯序]；与大曲有关的有：[采莲歌]、[迎仙客]、[莺啼序]、[梅花引]、[金枝玉叶]、[啄槐]、[归朝欢]、[破阵子]、[朝天子]、[菊花新]、[千秋岁]、[绕池游]十二首。

2. 同于唐宋词调的：宋元南戏同于唐宋词调者190首；莆仙戏同于唐宋词调者65首。如：[沁园春]、[泣颜回]、[浣溪沙]、[集贤宾]、[生查子]、[古轮台]、[红芍药]、[西江月]、[风入松]、[驻马听]、[鹧鸪天]、[莺啼序]、[好事近]、[探春令]、[桂枝香]、[惜黄花]、[破阵子]、[喜迁莺]、[玉芙蓉]、[锦缠道]、[小桃红]、[醉太平]、[东风第一枝]、[烛影摇红]、[人月圆]、[渔家傲]、[尾犯序]、[丹凤吟]、[虞美人]、[满江红]、[贺新郎]、[锁寒窗]、[绛都春]、[点绛唇]、[滴滴金]、[归朝欢]、[亭前柳]、[绣停针]、[祝英台]、[忆多娇]、[凤凰阁]、[黄莺儿]、[花心动]、[字字双]、[月上海棠]、[玉交枝]、

[玉抱肚]、[鹤冲天]、[秋夜月]、[误佳期]、[满庭芳]、[菩萨蛮]、[望远行]、[乌夜啼]、[解连环]、[金蕉叶]、[高阳台]、[绕池游]、[二郎神急]、[梅花引]、[绣带儿]、[粉蝶儿]、[调笑令]。

3. 同于诸宫调的：宋元南戏同于金诸宫调者13首；莆仙戏同于诸宫调的8首。如：[胜葫芦]、[石榴花]、[出队子]、[麻婆子]、[神仗儿]、[啄木儿]、[琥珀猫儿坠]、[一枝花]。

4. 同于南宋唱赚的：南戏出于南宋唱赚者十；莆仙戏有[赚]、[缕缕金]、[越恁好]、[好孩儿]、[尾声]5首。

5．同于《永乐大典》“戏文三种”：

(1)《张协状元》剧中的：该剧共有143首不同曲牌，莆仙戏有80首，占70%。如：[福清歌]、[江头送别]、[江儿水]、[太师引]、[香柳娘]、[醉太平]、[五供养]、[福马郎]、[大影戏]、[金莲子]、[沉醉东风]、[赏宫花]、[滴滴金]、[叨叨令]、[端正好]、[秋江送别]、[太子游四门]、[满庭芳]、[绕池游]、[生查子]、[普天乐]、[出队子]、[新水令]、[锁南枝]、[忒忒令]、[字字双]、[狮子序]、[双劝酒]、[红衫儿赚]、[尾声]、[鹤冲天]、[菊花新]、[赛红娘]、[排歌]、[红绣鞋]、[刮鼓令]、[风入松]、[孝顺歌]、[麻婆子]、[懒画眉]、[柰子花]、[驻马听]、[虞美人]、[望故乡]、[窣地锦裆]、[探春令]、[神仗儿]、[滴溜子]、[黄莺儿]、[金蕉叶]、[雁过沙]、[乌夜啼]、[亭前柳]、[喜迁莺]、[一枝花]、[金钱花]、[步步娇]、[锦缠道]、[蛮牌令]、[缠枝花]、[山坡羊]、[红衲袄]、[浆水令]、[红芍药]、[斗双鸡]、[和佛子]、[越恁好]、[哭相思]、[剔银灯]、[大影戏]、[缕缕金]、[回换头]、[朱奴儿]、[七娘子]。

(2) 同于《小孙屠》剧中的：全剧共有64首曲牌，莆仙戏有48首，占75%。如：[淘金令]、[上小楼]、[梧叶儿]、

[惜奴桥]、[四边静]、[锦缠道]、[夜行船]、[雁儿乐]、[刮鼓令]、[金鸡叫]、[水仙子]、[得胜令]、[光光乍]、[念佛子]、[满庭芳]、[粉蝶儿]、[浆水令]、[破阵子]、[渔家傲]、[剔银灯]、[麻婆子]、[水底鱼儿]、[忒忒令]、[一枝花]、[梁州序]、[迎仙客]、[绣带儿]、[梧桐树]、[北新水令]、[风入松]、[石榴花]、[驻马听]、[赚]、[红绣鞋]、[一撮棹]、[望远行]、[绣停针]、[端正好]、[刷子序]、[锁南枝]、[金珑璁]、[孝顺歌]、[忆多娇]、[红衲袄]、[高阳台]、[山坡羊]、[香柳娘]、[缕缕金]、[锦衣香]。

(3)同于《宦门子弟错立身》剧中的：该剧共有不同曲牌40首；莆仙戏相同者15首，占40%。如：[驻云飞]、[玉交枝]、[一封书]、[排歌]、[菊花新]、[锁南枝]、[桂枝香]、[八声甘州]、[解三酲]、[尾声]、[江儿水]、[金蕉叶]、[泣颜回]、[扑灯蛾]、[粉蝶儿]。

6. 同于《宋元戏文辑佚》残曲的：莆仙戏有[扑灯蛾]、[大迓鼓]、[惜黄花]、[一盆花]、[玉抱肚]、[两休休]、[五更寒]、[狮子序]、[解三酲]、[绣带儿]、[花心动]、[捣白练]、[解连环]、[贺新郎]、[月儿歌]、[青衲袄]、[太平令]、[倾杯序]、[滚绣球]、[斗双鸡]、[醉扶归]、[望远行]、[画眉序]、[三段子]、[误佳期]、[煞]等141首。

7. 来自民歌、小调的曲牌有：[采茶歌]、[风筝歌]、[划船歌]、[蕃茹歌]、[小调歌]、[叠叠腔]、[苏州歌]、[北渔歌]、[湖北歌]、[春色娇]等。

8. 吸收当地道教、佛教的有：[佛引]、[叹佛]、[海会]、[叩拜词]、[观音词]、[佛词]、[尼姑词]、[忏词]、[走坛]。

宋元时代南戏所流行的曲牌，在元末以后及《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶记》、《明代传奇》中所不见的和少见的曲牌，现保留在莆仙戏中有44首，其中有

29首曲牌现为莆仙戏常用的曲牌，如：[太子游四门]、[千秋岁]、[一盆花]、[绣停针]、[太师引]、[淘金令]、[上小楼]、[捣白练]、[神仗儿]、[香罗带]、[太平歌]、[金娥神曲]、[风云会四朝元]、[倒拖船]、[绛都春]、[误佳期]、[胡女怨]、[煞]、[和佛子]、[赛红娘]、[元卜算]、[雁过沙]、[樱桃花]、[柳穿鱼]、[香遍满]、[鹤冲天]、[亭前柳]、[秋江送别]。其中应特别提出的是[太子游四门]一曲，据钱南扬《戏文概论》中考证："此曲仅见于戏文《张协状元》之中，此后无论在其它戏文、传奇、地方戏曲及各曲谱中，从未见过此曲牌……"然而在莆仙戏的《杨贵妃醉酒》与《目连戏》等剧目中，亦有此曲。可见莆仙戏与宋元南戏的曲牌出于同一渊源。

二、曲牌的联缀形式和曲文结构、曲情运用上的比较

1. 引子—过曲—尾声：南戏音乐的结构，主要由三部分组成，就是一出戏，曲牌的组成是引子—过曲—尾声。北曲仅隻曲、尾声两种，无引子。引子是一种散板曲牌，钱南扬先生指出："南戏曲牌有引子，……凡角色登场，一般先唱引子。"如：[虞美人]、[新水令]、[花心动]、[金鸡叫]、[三登乐]等。莆仙戏凡角色登场，一般也是先唱引子，而且还有一个曲牌就名为[引]，它专作角色上场的首曲，而且在引子曲牌中的[新水令]、[花心动]等也是散板。过曲，钱南扬先生指出："南戏格律的重心在过曲"。莆仙戏过曲的格律还完整地保留了戏文与传奇的格律，特别是套曲形式。据《南词叙录》中记载："曲套须用声调相邻的曲牌组成。"莆仙戏曲牌联缀的方式是将同一调门和宫调相近，便于衔接的若干曲牌组成，上下曲相连接时称为"过"。至今还有许多套曲与宋元南戏还是相同的，如《永乐大典》戏文三种的《宦门子弟错立身》剧中第十三出套曲：[泣颜回]、[同前换

头]、[扑灯蛾]、[同前]、[尾声]。莆仙戏《百花亭》剧中套曲：[泣颜回]、[扑灯蛾]、[同前]、[尾声]。又如：《小孙屠》剧中的套曲：[破阵子]、[渔家傲]、[剔银灯]。莆仙戏《拜月记》剧中套曲：[破阵子]、[渔家傲]、[剔银灯]。[尾声]是用于一出戏的结束处。如：《张协状元》第十四出：[薄媚令]、[红衫儿]、[同前换头]、[同前换头]、[同前换头]、[嫌]、[同前]、[金莲子]、[同前换头]、[醉太平]、[尾声]。莆仙戏《杀狗记》首出：[引]、[降黄龙]、[森]、[尾声]。莆仙戏[尾声]是散板曲牌，可用其它散板曲牌代替，如常用[余文]、[绛都春]代替尾声。如高则诚的《琵琶记》第二十一出：[一枝花]、[金钱花]、[懒画眉]……[节节高]、[余文]。有时也可以用[尾白]代替尾声的。正如钱南扬先生指出："一般都今严于古，独尾声则不然。"

2. 曲文结构和曲情运用上也有很多与宋元南戏相同之处，现例举莆仙戏的《王十朋》、《咬脐打猎》与南戏明刊原本的《荆钗记》、《秋夜月》的曲文结构、曲情运用作为比较：

莆仙戏《王十朋》（即"荆钗记"）
[双劝酒]（权唱）
儒冠耽误，空行心焦路，
一心那为玉莲许什么只亲，
那肯嫁乞丐，恰青像月光，
照林铺（重句）。
[一封书]（元唱）
男百拜，妈妈萱亲听原因，
念十朋勇中举，佥判
饶州佐郡主，（夹白）
再赘木奇丞相女，
急搭前妻休离。（夹白）

莆仙戏《咬脐打猎》（即《白兔记》）

南戏明刊原本《荆钗记》
[双劝酒]（净，孙汝权上唱）
儒冠误身，一言难尽，
为玉莲贱人，常怀方寸，
若得她配合秦晋，那其间
燕尔新婚。
[一封书]（元唱）
男百拜拜覆妈妈萱亲万福，（夹白）
孩儿也挂缘，佥判
饶州为郡牧（夹白）
我赘在万侯丞相府，
可使前妻别嫁夫，
寄休书免嗟吁我到饶州来取汝。

南戏明刊原本《秋夜月》（即"白兔记"）

[赚](咬脐唱)
举目相看非是人间奴婢颜,
因何事冒雪冲风吸水寒,
看伊身湿衣单蓬头跣足,
可怜屈只其间真令人疑惑,还嗟叹,
妇人,你是有乜冤枉,
从头共我说出的通!
[风入松](李三娘唱)
恭承明问说原因,
说起冤大如天,
……
这一场冤枉苦兄有天知!
……
(咬脐唱)
见伊说出(见伊说出)
惹我痛泪伤情,
这正是不知愁处苦!
见伊两眼泪淋淋,
惹得我心中突然不忍。

[赚](咬脐唱)
举目相观,此妇人不是人间奴婢颜,
雪风飘寒,为甚冒雪冲寒吸井泉,
湿衣单,跣足蓬头真可怜,
这其间令人疑惑还惊叹,
妇人,你是谁家妇那家眷,有甚么冤枉,
且在数亭上来说试说其冤!
[风入松](李三娘唱)
恭承明问自羞惭,
这苦情启齿难言,
……
这一场冤枉诉来难!
……
(咬脐唱)
听伊说罢(听伊说罢)
痛伤怀,
这正是欢处不知愁处苦!
不由人珠泪盈盈,
丈夫儿子今何在。

此外,如莆仙戏中的《岸贾打》与古本丛刊中的《赵氏孤儿》、明徐元的《人义记》对照,从《家门大略》—《孤儿出宫》中就有[秋夜月]、[赏宫花]、[步步娇]、[滴溜子]、[出队子]、[忒忒令]、[赚]、[红绣鞋]、[哭相思]等十多首曲牌,或曲牌名同而词稍异,或词同而曲牌名不同。再如南戏《张协状元》剧中第十三出[尾声]:"只此一言是的实,婆婆劝你休走智,我异日风云际会时。"莆仙戏《杀狗记》出首,[尾声]:"楚王许时方登宝位,百姓乐业自惭愧,万古流传名不毁。"我们查阅了许多宋元南戏和莆仙戏的[尾声]曲文结构相同,其正体均应为三句,每句七字。另外,莆仙戏曲牌[驻云飞]、[四朝元]、[梨花儿]曲文中有衬字"嗏",宋元朝南戏的[驻云飞]、[四朝元]、[梨花儿]在曲文中同样也有衬字"嗏"字。
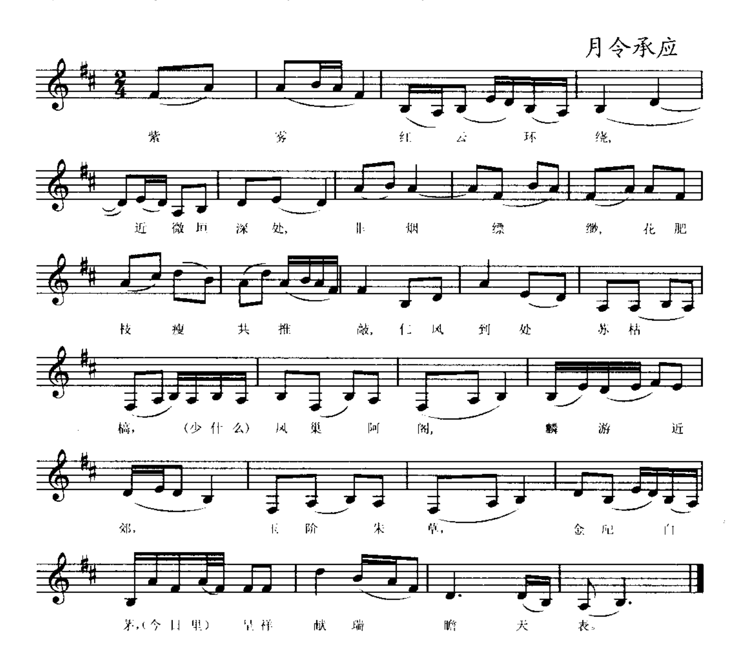
三、唱腔旋法上的比较

根据现有曲牌资料，我们还将莆仙戏的部分曲谱，与《九宫大成南北词宫谱》以及其它曲谱作了初步对照，发现曲牌名相同的莆仙戏曲谱与《九宫大成南北词宫谱》之间，存在着如下四种情况：1. 曲牌名相同，唱词结构相近，唱腔格调有着较为紧密联系。如：[皂罗袍]、[福清歌]、[黄龙滚]等。2. 曲牌名相同，唱词句式结构相近，唱腔曲调有着较大差别。如：[祝英台]、[赏宫花]、[亭前柳]等。3. 曲牌名相同，唱词句式不同，唱腔旋律、节奏有较大差异。如：[忆多娇]、[望歌儿]、[引军旗]等。4. 曲牌名稍有差异，但唱词结构基本相同，应是同曲异名，或流传中讹误。如：《九宫大成南词宫谱》中的[豹子令]、[江头送别]与莆仙戏的[包子令]、[江头别]等。
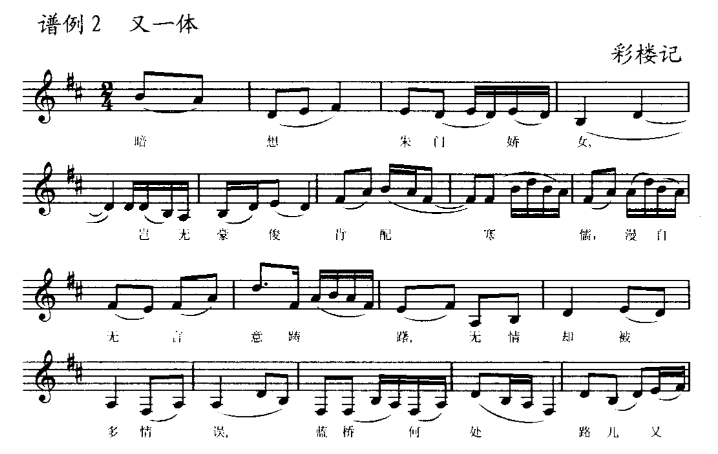
其中，在第一种情况中，存在着许多很能说明莆仙戏与南戏紧密联系的例证。现以[皂罗袍]、[福清歌]为例，作些分析。

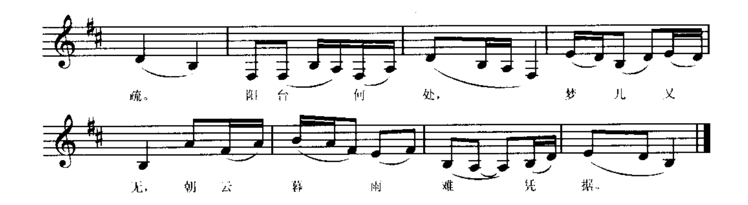
[皂罗袍]曲谱在《九宫大成南词宫谱》卷二第五、六页录有两阕，另有[古皂罗袍]曲谱三阕，杨荫浏《中国古代音乐史稿》油印本第698—699页录一阕。现将三首曲谱抄录如下：

谱例 1　皂罗袍（一名乌衣令，一名花间袍）



谱例 2　又一体





谱例 3　皂罗袍

明汤显祖《牡丹亭》词
《天韵社曲谱》曲
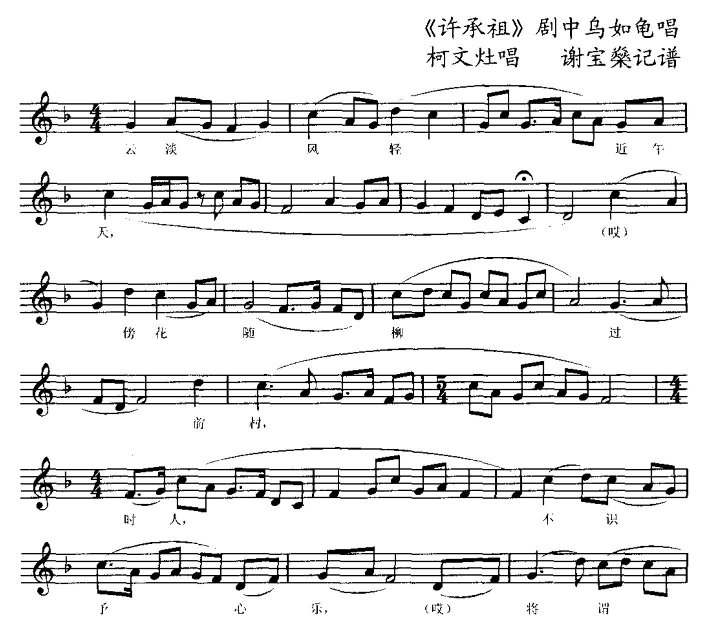
原 来 姹 紫
嫣 红 开 遍， 似 这 般 都
付 与 断 井 颓
垣。 良 辰 美 景 奈 何
天！ 赏 心 乐 事 谁 家
院？ 朝 飞 暮 卷，
云 霞 翠 轩， 雨 丝 风
片， 烟 波 画 船。 锦 屏 忒
看 的 这 韶 光 贱。

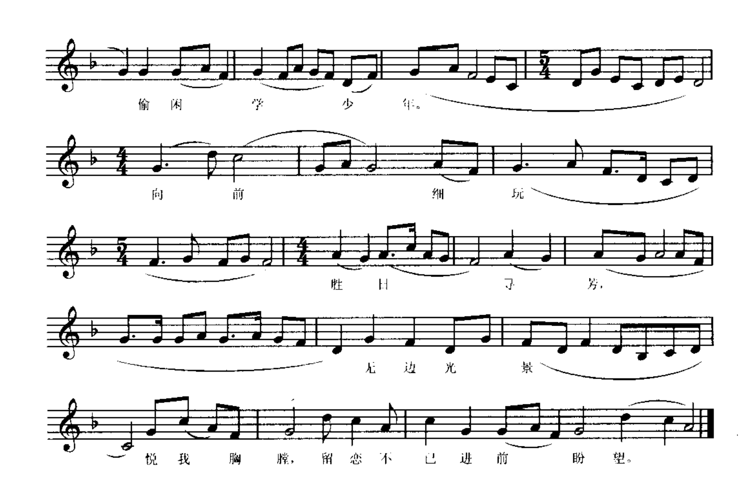
上引三例有如下共同特点：（1）唱词句式，全阕为两截，上半阕由四句组成，基本句式：头句七字，二句九字，三句、四句各七字；下半阕由五句组成，基本句式：前四句各四字，最后一句七字或十字。(2)调式，三阕均为五声羽调式，各乐句落音分别为la（do），mi（mi、sol），mi(mi)，la；la（mi），la，la（mi），la，la；(3)除句与句之间换接处有较大的音区变化造成跳进之外，句中旋律进行以级进为特点。(4)节奏较为规整平稳。

莆仙戏[皂罗袍]曲谱分别见于《拜月记》、《杀狗记》、《吕蒙正》、《仙姑问病》、《百花亭》、《苏秦佩剑》、《吊丧》、《许承祖》、《陈三五娘》等剧目，现有曲谱十七阕，其中大部分具有与上所引三例相同的特点。如《许承祖》剧中，乌如龟唱的[宽皂罗袍]：

谱例4 皂罗袍

《许承祖》剧中乌如龟唱
柯文灶唱　　谢宝燊记谱

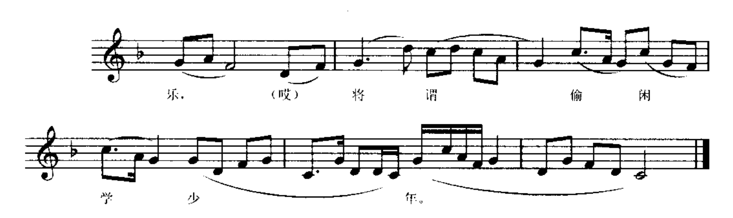




这支曲谱是[宽皂罗袍]的正体，全阕也是分两截，上半阕由七字四句组成，下半阕由连续四个四字句和一个八字句（亦可分成两个四字组合构成）。下半阕莆仙戏称[落袍]，可以独立使用。调式为七声羽调式，音列 la、si、do、re、mi、(fa)、sol、la，比《九宫大成南词宫谱》增加了（fa、si）音，各乐句落音为 la，do，do，la；do，la，la，re，mi；以羽调式半终止结束。旋律进行亦与《九宫大成》谱有许多类似之处，除乐句转换处外，基本以平稳级进为特点。节奏形式与天韵社曲谱相近。

再如《吕蒙正》、《苏秦刺股》等剧中的[皂罗袍]与上曲基本相近。只是在唱腔旋律进行上，各按唱词内容、语势有所变化。但也有几种变体：(1)如果只用上半阕，其第四句渐往徵调式转换，最后结束于徵音，以徵调式收尾。如上例[皂罗袍]只用上半阕时就从第二十一小节开始变化：

谱例 5
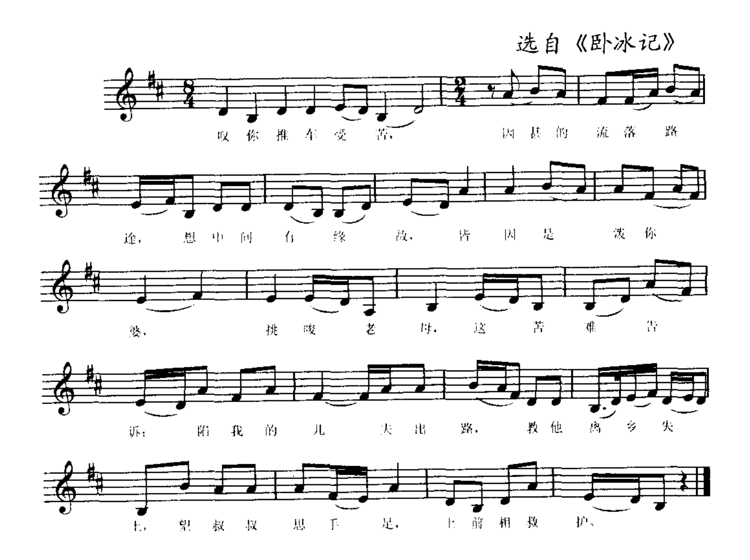


如《杀狗记》小旦所唱[皂罗袍]就属于此例。(2)紧的[皂罗袍]虽然其唱词结构相似，但旋律节奏均不同，紧的[落袍](即下半阕）也均不同。

[福清歌]的记载，最早与[福州歌]同时见于南戏《张协状元》剧本，这是福建民歌在宋代已经成为南戏音乐曲牌的例证。其唱词，[福州歌]：“伊夺担去，我底行货，都是川里买来底。我妻我儿，家里望消息。(合）雪儿又飞，今夜两人在那里睡，(末）他来打你，你不肯和顺，好言告它去。使枪使棒，一心逞雄威。(合）担儿把去，今夜两人在那里睡！”[福清歌]：“自离故乡，寻思断肠，两个月得共鸾凰。许多时守空房，到如今依旧恁，似我不嫁郎。燕衔泥，寻旧垒，骨自成双。”另，《宋元戏文辑佚》中的南戏《王祥卧冰》剧中亦有《福清歌》，其唱词句式与上基本相同，并在《九宫大成南词宫谱》卷三第59、60页中有曲谱两种，现抄录如下：
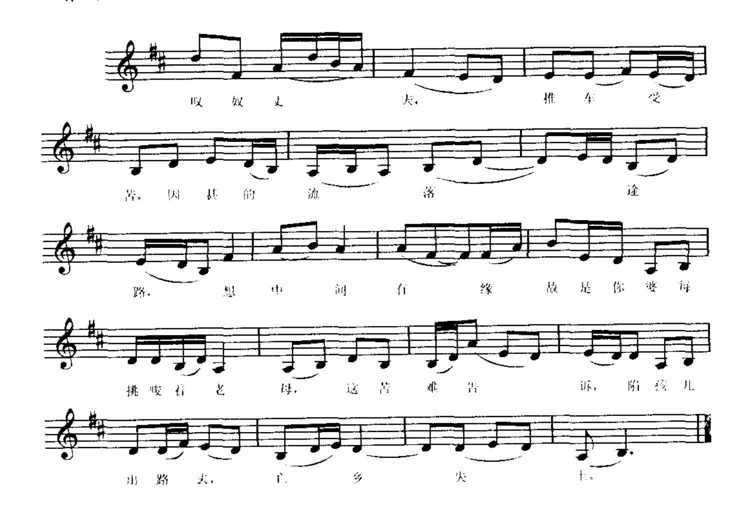
谱例6　福清歌

选自《卧冰记》





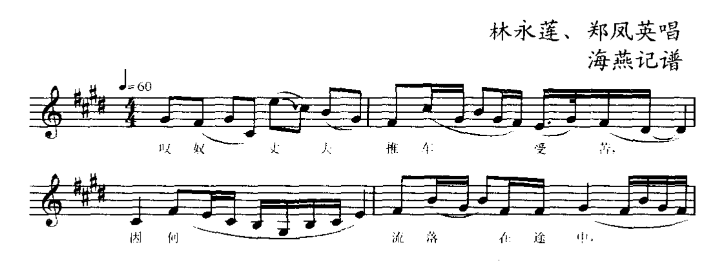
谱例7　又一体

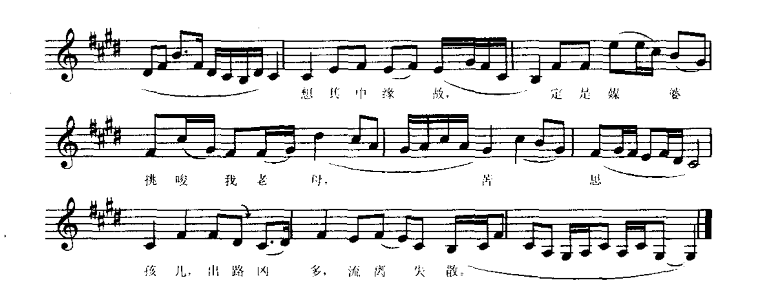


以上两例唱词内容相同，唱词句式基本相似，主要不同有两处：前例开头以六字句代替后例开头的两个四字短句，后例结尾以“陷孩儿出路去亡乡失土”，代替前例“陷我的儿夫出路，教他离乡失土，望叔叔思手足，上前相救护。”在《九宫大成南词宫谱》卷三第61页有附记：“福清歌，一曲两式，南词定律，收多句者蒋谱，沈谱收少句者，未敢遽定是否，故并存之，然以杀狗记曲、句法校对，少句者近是。”同前引《张协状元》剧中[福清歌]唱词相对照，亦以后例较符。其唱词结构为四、四、七、六、五、（九）、五、十（三、三、四）句式，唱腔旋律在低音sol至高音do之间活动，调式为五声羽调式，旋律进行以平稳节奏中的跳进与级进相结合为特点，跳进又以小六度和纯五度为典型。

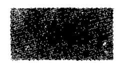
莆仙戏《王祥》剧中亦有[福清歌]，其唱词结构与上引曲谱后例基本相同，为四、四、七、五、九、四（四、四）句式；曲调旋律音区在低音mi至高音do、之间活动；音调进行亦多有相通之处。如《九宫大成谱》第1至7小节、第7至11小节与莆仙戏谱的第1至5小节、6至7小节之间，都表现出较为明显的相似和联系；全曲调式音阶虽比前复杂，为七声羽调式，并结束于角音（可解释为转调至以角为羽，亦可解释为以属音结束）。现例举莆仙戏[福清歌]于下：

谱例8　莆仙戏《福清歌》（王祥卧冰）





以上两例中，对[皂罗袍]在我们还没有材料来说明它是莆仙戏原有的曲牌之前，可以暂作是莆仙戏吸收南戏音乐曲牌的例证。在吸收后的运用过程中，有的保留原曲牌面貌，有的取其部分略作变化，有的却作了较大的变化。而[福清歌]却原本是福建民间音乐，是由福清民歌发展变化而来的戏曲唱腔曲牌。福清县与莆田县在地理上紧相毗邻，福清县的江兜与莆田县的江口仅一水之隔、鸡犬相闻，何况福清的新厝乡是属于莆仙语系，而且也喜欢看莆仙戏，该乡的业余剧团尚能演莆仙戏。因此莆仙戏从邻县福清的民间音乐吸收养分是极自然的现象。



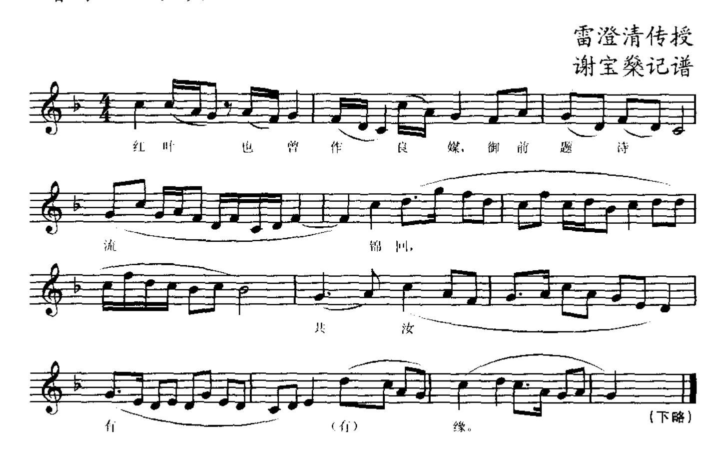
[福清歌]既为莆仙戏的戏曲唱腔曲牌，并在宋代《张协状元》剧中运用，至今二者在唱词句式、唱腔旋律、调式等方面都保持着基本相近的状况，这可以说明以下问题：莆仙戏在宋代就已经形成了相当完整的戏曲艺术形式，成为南戏的一个支流。并且有着相当重要的影响，而其部分音乐曲牌被南戏的其他支流所吸收。

四、犯调

在《南词叙录》中称："徽宗朝，周、柳诸子，以此贯彼，号曰'侧犯、二犯、三犯、四犯'转辗波荡……"。南戏音乐里的"犯调"是包含"借宫"和"集

曲”两种意义，它是我国曲牌音乐传统的作曲发展的重要手法。“借宫”是转调或转调式；“集曲”是把几首不同的曲牌的乐句（或乐段）联接综合，形成一支新的曲牌。宋元南戏的《张协状元》剧中第五出有“犯樱桃花”；《小孙屠》第十二出有“四犯腊梅花”。又如[琵琶记]称庆一出，有[锦堂月]一曲，就是由[昼锦堂]与[月上海棠]二曲合成的一支集曲。《白兔记》第六出，有[驻马摘金桃]一曲，就是由[驻马听]、[金蕉叶]、[小红桃]三支曲子集合而成的。莆仙戏曲牌中犯调极多，不胜枚举。如：[犯金钱花]、[二犯锦庭芳]、[三犯泣颜回]、[四犯蛮解令]等；又如：[银灯别]（由[剔银灯]与[江头送别]集合而成），[甘州序]（由[八声甘州]与[梁州序]的下阕[落序]集合而成的），[桂花香]（由[桂枝香]与[罗香带]集合而成），[五品令]（由[蛮牌令]、[泣颜回]、[解三酲]、[宽蛮牌令]、[紧蛮牌令续段]集合而成）。莆仙戏的集曲手法正如宋元南戏一样比较明了，就是把几支不同的曲牌，各摘取若干片断（一句、数句、一段、数段，以至全曲均可），重新加以组织，而成为一支新的曲牌。“犯”有二种情况。(1)以一曲为主，吸收别的曲牌部分乐句，如：[二犯锦庭芳]是由[普天乐]的第一句、[宽锦庭芳]的第二句、三句，第三句下半句是[锦缠道]，第四句是[落芳]、五句、六句为[紧锦庭芳]集合而成。(2)曲牌的旋律有变化甚至转调或暂时离调，如：《胭脂铺》剧中的[犯泣颜回]：

谱例 9　犯泣颜回



这支曲的第一个乐句是用［紧泣颜回］的第一句，第二句（从第二小节的第 4 拍起至第七小节止）是新的材料，而且有暂时离调感觉，从第八小节起是正体的［泣颜回］第三句。

五、南北合套

朱元璋提倡南戏，也主张［琵琶记］运用北调来唱，《南词叙录》："'惜哉，以宫锦而制鞢也！'由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琵被之；然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也"。在现存的南戏《小孙屠》里，就运用了南北合套的形式。如第十四出：北曲［端正好］—南曲［锦缠道］—北曲［脱布衫］—南曲［刷子刷］—［锁南枝］—《同前换头》。莆仙戏音乐在南北合套的融汇方面则不像南戏音乐在合套中那么严格与单纯（即整套地搬用北曲，或南、北曲相间，共同连成一套）。因为在剧本中曲牌名的写法大部分很省略，如［驻云飞］只写"云飞"，因此较难看出南北合套的全貌，但

通过细致查阅还可寻找出南北合套的痕迹：

1. 在传统曲牌中本来就写明南、北的，如：[南调驻云飞]（春江）、[北云飞]、[北天乐]（即[北普天乐]）、[北新水令]、[北寄生草]、[北耍孩儿]等。

2. 现存的莆仙戏曲牌与现存的北曲资料对照：我们与《九宫大成南北词宫谱》对照，其中在南词宫谱666首单曲谱中，莆仙戏与之相同的有173首，北词宫谱集曲牌名共567首，莆仙戏与之相同的有104首。同时我们还将莆仙戏1060首曲牌名与杨荫浏《中国古代音乐史稿》下卷中《元南戏现存乐谱一览表》中的单见另曲（全出者除外）作了对照，所列曲牌名不包括重复的共499首，莆仙戏与之相同的有146首。与同书《元杂剧现存乐谱一览表》中单见另曲（全出者除外）比较，所列曲牌名共148首，莆仙戏与之相同的有35首。在这些对比中，我们可以发现莆仙戏曲牌有南曲，也有北曲，但南曲大大地超过北曲，与宋元南戏的共同点是以南曲为主，也有吸收北曲，成为南北合套。

3. 南北合套的混合曲：莆仙戏经过漫长的"南北合套"过程，由于长期的运用，不断地交融与地方化，所以就产生了南北合套的混合曲牌。如[南北驻云飞]、[南北新水令]、[南北包子令]等，这是比较独特的。

综上所述，莆仙戏曲牌中有北曲，但使用时没有拘泥于南、北曲互不凌犯的形式，而是北曲可以随意使用，这不是南北合套是什么呢？

六、演唱形式

南戏音乐的演唱特点是各行角色皆能歌唱，它与北杂剧中只限于一人主唱的特点是很不相同的。这就较为充分地发挥了音乐的长处，它在南戏中不仅作为刻画主要人物（如生、旦）的艺术手段，也作为刻画其他人物（净、丑、末等）性格的手

段而出现，这从现存的宋元南戏剧中可以看到。莆仙戏也同样具有“各行脚色皆能歌唱”的特点，而且曲牌情趣的区分又非常严格，生、旦、靓妆、末、丑、贴、老等各行当都有各自的曲牌，有的甚至不能互相凌犯，如正面人物（生、旦）的曲牌情趣是较为典雅、庄重的，就不能唱反面人物（如丑角）的曲牌，像[倒拖船]、[嘛词歌]、[光光乍]、[秋夜月]、[贺新郎]之类诙谐、俏皮的曲调。

演唱形式的多样化，是南戏音乐的又一特点。它与北杂剧悉为一人独唱的特点不同，南戏中的独唱，有对唱，有二三人同唱，也有在场角色全体齐唱，甚至也还有幕后齐唱。这种种演唱形式的穿插变化，构成了南戏音乐的一种戏剧性手法。在莆仙戏八千多剧本中都保持了这种演唱形式，而且在现有莆仙戏许多演出中仍然继承这种演唱形式。

2 伴奏形式

传统莆仙戏乐队只有司锣、司鼓、司吹三人（1920年后有些戏班逐步吸收当地“十番”乐器，成为现在的乐队，但有些戏班至解放前夕尚保持了“锣、鼓、吹”形式）。司鼓者掌大鼓、小鼓、板鼓，为全台总指挥，唱、做、念、打的疾徐缓急、抑扬顿挫，都由他调节。王世贞《艺苑卮言》说：“北力在弦，南力在板。……”莆仙戏一带的俗语云：“鼓多打一下，子弟掉棚下。”由此可知他在剧中所处地位之重要。司锣者主掌沙锣，兼掌大钹。二钹、大锣、小锣由演员兼掌。司吹者奏“笛管”（古称筚篥），兼奏“梅花”（古称苏喰，即今中音唢呐）。

这种“锣、鼓、吹”的伴奏形式，从宋代一直延续下来，并与宋元其他戏曲形式有着共同之处。

在南宋莆田诗人刘克庄的诗作《观社行》第一首中，曾这样写道："边头刁斗幸小休，棚上鼓笛姑同乐。"又在[生查子]中有这样的句子："繁灯夺霁华，戏鼓侵明发。"其中"棚"即戏台，"棚上"即戏台上，莆仙一带民间至今在方言中，仍将戏剧演出场所称为"戏棚"。在以上句子中，所提到的乐器有鼓和笛，莆仙戏过去伴奏乐器没有竹笛，而将"笛管"称之为"笛"，所以，由此亦可看出来宋代的莆仙戏伴奏中，主要的乐器是鼓和笛管，而现在的所谓传统"锣、鼓、笛"伴奏形式，正是当时的继续和发展。

同时，这种伴奏组织又是宋元戏剧所常见的形式。据冯沅君《古剧说汇》古剧四考中《作场考》(宋元时演剧叫"做场")载："演剧时必有音乐伴奏，而锣与鼓、笛是重要的乐器。"在《太平乐府》卷九第一页杜善夫《庄家不识勾栏》中有以下句子："又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。"永乐大典戏文三种《张协状元》第十五页，生唱："适来听的一派乐声，不知谁家调弄。"《宦门子弟错立身》第59页：(末白)"我要招个擂鼓吹笛的。(生唱)我舞得、弹得、唱得、折莫大擂鼓吹笛。"这些记载或则与刘克庄诗中所说相同，仅有"擂鼓吹笛"(《宦门子弟错立身》)；或则与莆仙戏传统伴奏形式一样，以"锣、鼓、笛"为重要乐器（冯沅君《做场考》)。这就从另一个方面对莆仙戏音乐的源流作了脚注：《宦门子弟错立身》的记载说明了宋代南戏的某种伴奏形式，刘克庄《观社行》的诗句是宋代莆仙戏曲乐队的描写，正与宋代南戏的伴奏形式相同，而现在莆仙戏的传统伴奏形式又是当时乐队的继续和发展。因此，这种伴奏形式上的相同，可以作为莆仙戏是宋元南戏支流的又一佐证。

(原载《音乐研究》1983年第2期第100—111页，
人民音乐出版社，1983年6月)

客家山歌旋律音调的源与流

1 客家山歌旋律音调溯源

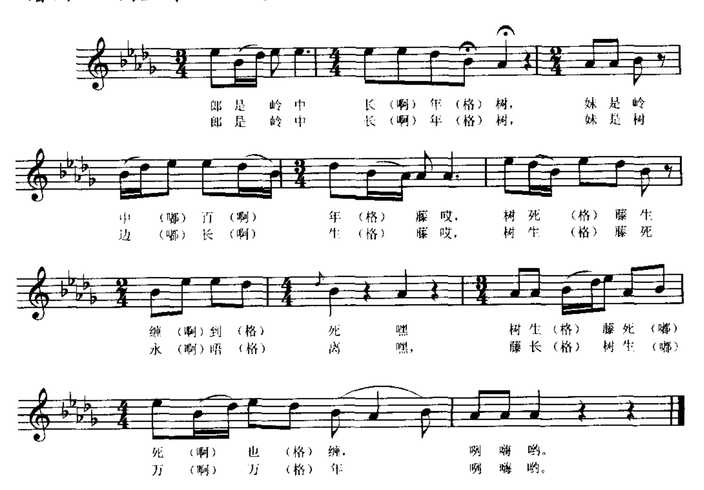
一、客家山歌旋律音调的类别

对客家山歌旋律音调的综合性特点，笔者曾在《客家艺能文化》（福建教育出版社，1994）第二章第四节第一项作过分析。在此，为以下追溯渊源中的比较对照的方便，试将各地客家山歌的音调作如下分类：1. 徵类色彩；2. 羽类色彩；3. 宫调式与商调式。

1. 徵类色彩

徵类色彩的特征在于主音上方的大二度与小三度的连续进行，如：sol、la、do，或re、mi、sol。在客家山歌中，最具典型意义的是以sol、la、高音re为特点的由sol、la、do、re四音列构成的徵类色彩旋律进行。如：长汀城郊山歌《树生藤死死也缠》。

谱例1　树生藤死死也缠
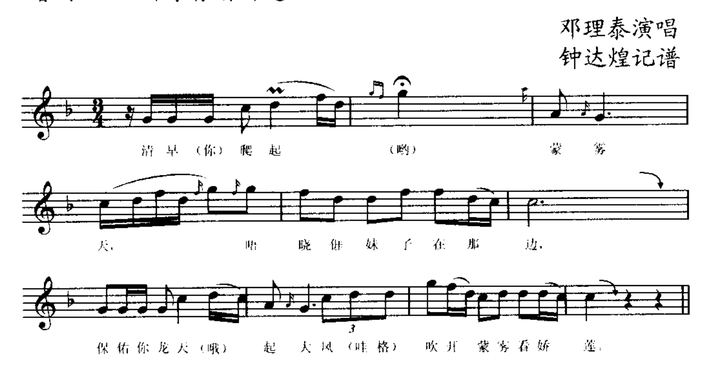


具有以上旋法特点的山歌，流行在闽西的长汀、上杭、永定、宁化、武平等县，赣南的兴国、龙南、定南、寻乌、上犹、信丰、安远、南康、大馀、崇义、赣州、于都、瑞金、会昌、石城、宁都、广昌等县，广东的平远、紫金、平顺、大埔、乐昌、曲江、英德、清远、翁源、连平、新丰、始兴等县。

在闽西的武平县，赣南的龙南、南康、赣县、于都等县，流行着一种音区往下扩展，音列由re、mi、sol、la、do、re构成的徵类色彩山歌，其旋律回旋余地较大，更显悠扬舒展。如：南康横市山歌《吹开蒙雾看娇莲》。

谱例 2　吹开蒙雾看娇莲
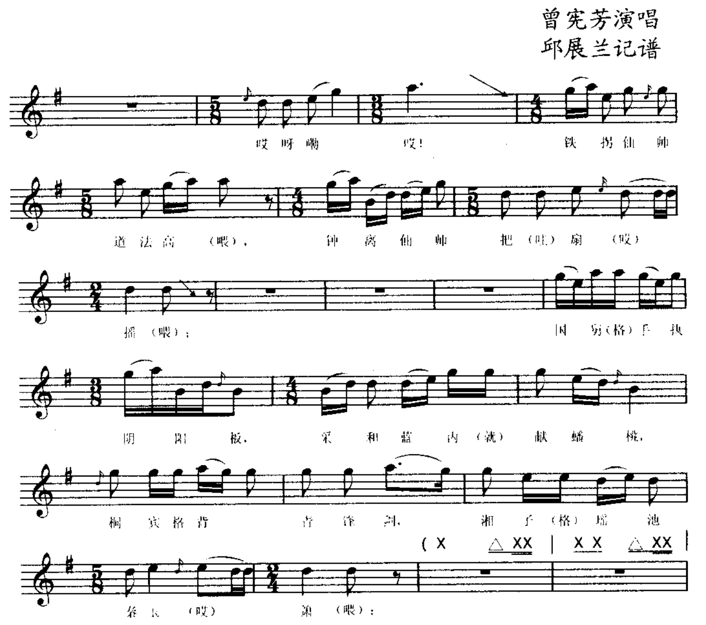
邓理泰演唱
钟达煌记谱
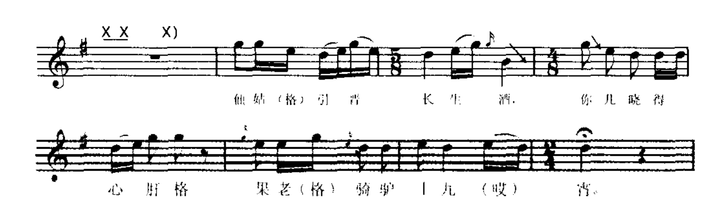


此外，尚有由 mi、sol、la、do 以及 sol、la、do 音列构成的徵类色彩旋律。值得注意的是在 mi、sol、la、do 音列的客家山歌中，由于某些乐句强调了 mi、la 的运用，使音乐染上了一层羽类色彩，更显柔和。如：兴国山歌《赞八仙》。

谱例 3　赞八仙

曾宪芳演唱
邱展兰记谱



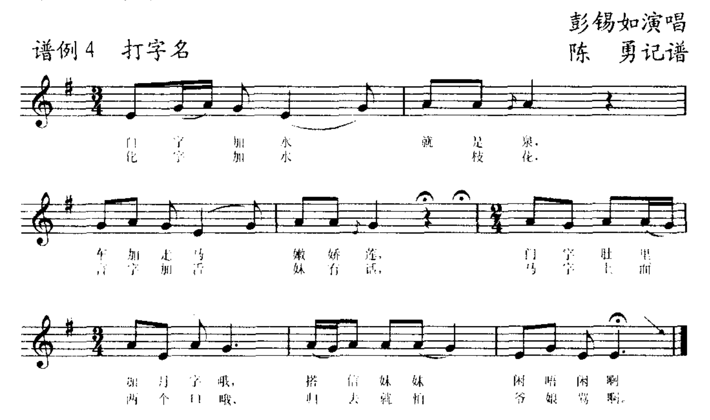


2. 羽类色彩

羽类色彩的特征在于主音上方的小三度与大二度的连续进行。如：la、do、re或mi、sol、la。在客家山歌中，最简单的就是由la、do、re三音列组成的单羽类色彩的旋律进行。如寻乌山歌《打字名》。

彭锡如演唱
陈　勇记谱

谱例4　打字名
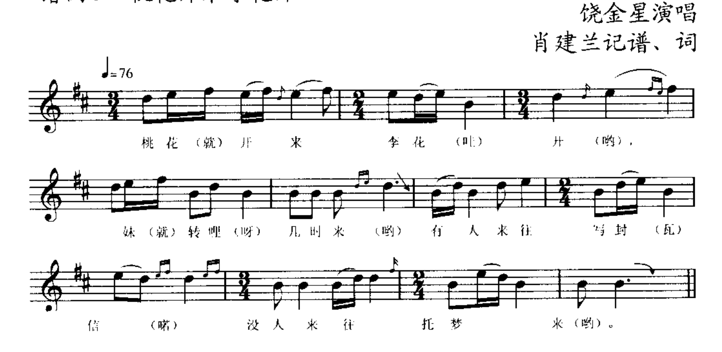


具有以上特征的山歌流行在赣南的寻乌、石城、信丰、瑞金、兴国、广昌等县，广东的梅县、兴宁、平远、五华、龙川、河源、丰顺、阳山、陆丰等县，闽西的永定、龙岩等县。

作为粤东北客家山歌代表的梅县山歌，以及作为赣南山歌代表的兴国山歌，比较多的是由la、do、re、mi或mi（中音）、sol、la、do、re、mi（高音）音列构成的羽类色彩旋律。如：松口山歌《桃花开来李花开》。

谱例 5　桃花开来李花开

饶金星演唱
肖建兰记谱、词



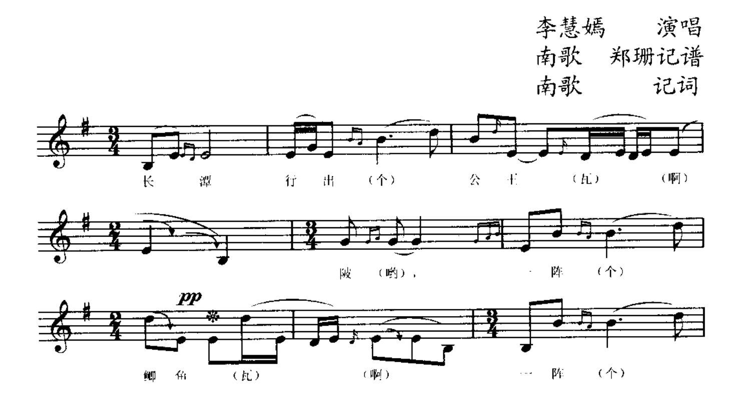
同以上类似的音列和旋法特点的山歌，流行于闽西的永定县，赣南的兴国、龙南、寻乌、上犹、赣县、瑞金、广昌等县，粤东北的梅县、兴宁、蕉岭、平远、五华、紫金、河源、曲江、英德、清远、连南、博罗等县。
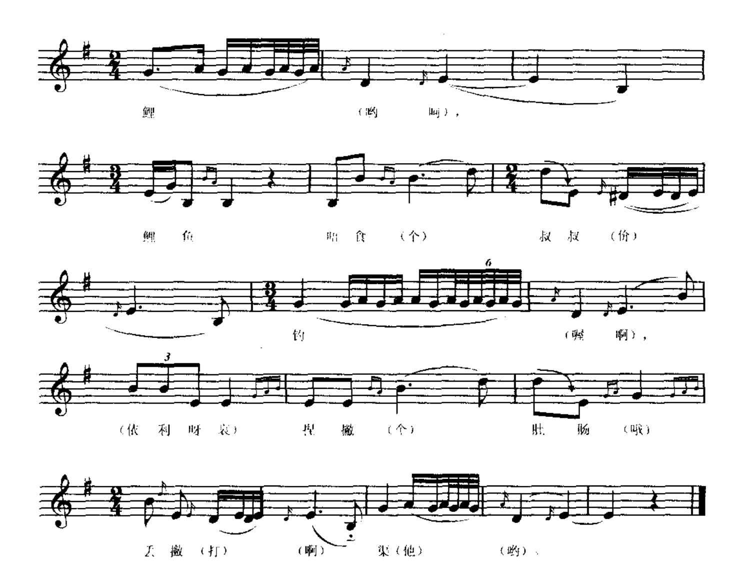


在粤东北的蕉岭县内，还流行着一种带有♯sol 音，强调 mi → la、低音 la →中音 mi、中音 sol →低音 la 进行，由 mi、♯sol、la、do、re、mi、♯sol 音列组成的羽类色彩山歌旋律。如：蕉岭山歌《长潭行出公王坡》。

谱例 6　长潭行出公王坡

李慧嫣　　演唱
南歌　郑珊记谱
南歌　　　记词
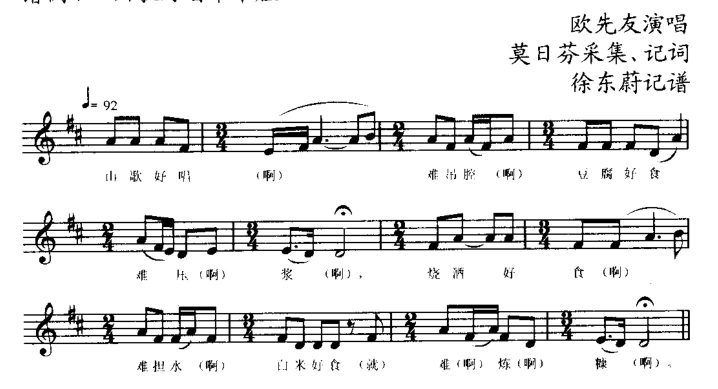




含有#sol 音的山歌，还有大埔埔北山歌、蕉岭三断岈山歌等。

3. 宫调式与商调式山歌

宫调式山歌的特征是主音上方的两个大二度的连续，和主音下方的小三度。客家山歌中，有部分地区流行着以宫音（do）为中心的旋律，其音列为 do、re、mi、sol、la，以邻音级进为主，间以 do—sol 之间的跳进，旋律顶点在 sol，终止式以宫音的先现音为特点。如：连平山歌《山歌好唱难吊腔》。

谱例7　山歌好唱难吊腔

欧先友演唱
莫日芬采集、记词
徐东蔚记谱
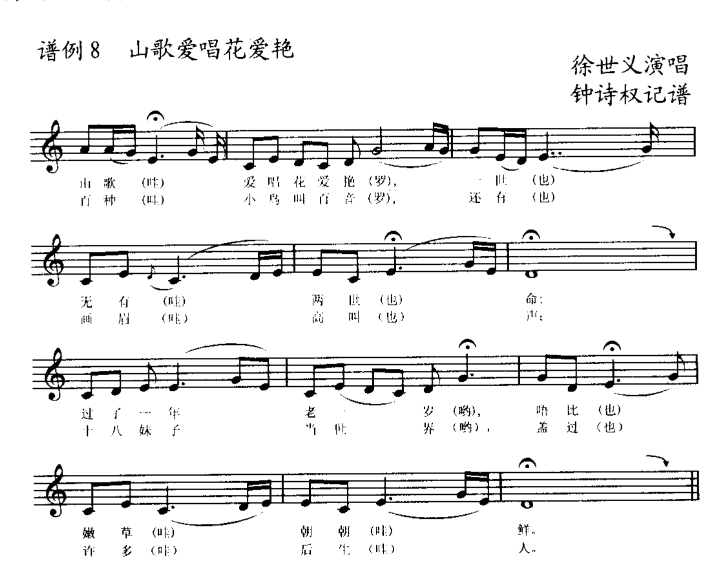


同以上旋法、音列相类似的山歌，流行于广东的连平（龙街）、翁源（坝仔磜下）、大浦（西河）、新丰、始兴（清化）、仁化、阳山、连山、封开等县，赣南的崇义、上犹、瑞金等县，闽西的长汀等县。

此外，尚有少部分客家地区存在着以商音（re）为中心音的山歌，其音列为do、re、mi、sol、la，旋律以sol为顶点，结束于re音。如：龙南杨村过山溜《山歌爱唱花爱艳》。

谱例8　山歌爱唱花爱艳

徐世义演唱
钟诗权记谱



同以上旋法、音列相类似的山歌存在于赣南的龙南（杨村）等地，广东的乐昌（九峰）、英德、和平（浰源）、连平、新丰等地。

二、徵类色彩山歌旋律音调源流追踪

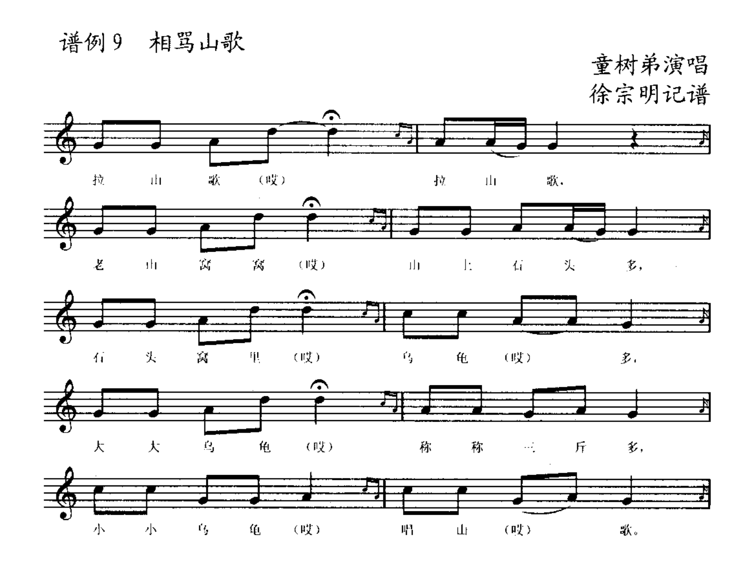
如前项所述，在客家山歌中，徵类色彩的旋律成为主流，据目前资料，它至少在三十多个县的客家人中流行。此类旋律音调到底从何而来呢？

如果我们循着客家民系历代从中原往南迁徙的路线追寻的话，可以发现，在其沿途所经省份，几乎都有此种徵类色彩的山歌。

在最靠近江西、福建的浙江省，根据《浙江卷》编辑委员会1983年12月编印的《中国民间歌曲集成·浙江卷》（油印本）所载资料，山歌类（含牧牛歌）的曲调共190首，其中，徵类色彩的旋律有96首，占二分之一强。尚有某些山歌的旋律，无论在音区、音域、音列和特性音调等方面，均与客家山歌的徵类色彩旋律相接近。如：浙江淳安《相骂山歌》。

谱例9　相骂山歌

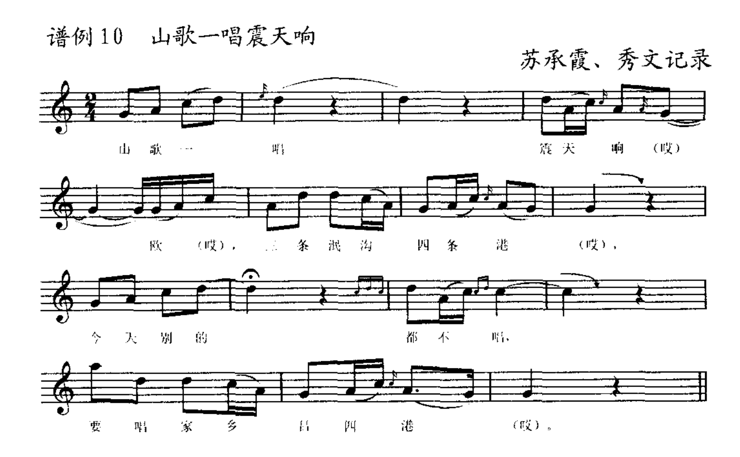
童树弟演唱
徐宗明记谱



在江苏省，与客家徵类色彩的山歌具有相同特点的曲调虽然数量较少，但是，像以下这一谱例，无论在音区（a^1-e^2）、音域（sol－高音re）、音列（sol、la、do、re）和强调音级（sol、la、re）等方面，均与客家山歌的徵类色彩旋律相接近。如：江苏启东山歌《山歌一唱震天响》。
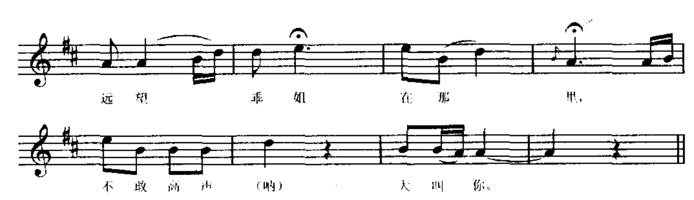
谱例10　山歌一唱震天响

苏承霞、秀文记录



安徽省的情况与江苏相同，近似于客家徵类色彩的山歌数量较少，但亦仍然存在。如下例安徽安庆《慢赶牛》。

谱例11　慢赶牛



如果我们把视线往西转移的话，在湖南、湖北也有与客家徵类色彩山歌相接近的旋律。

在文化部艺术研究院音乐研究所编、上海文艺出版社出版
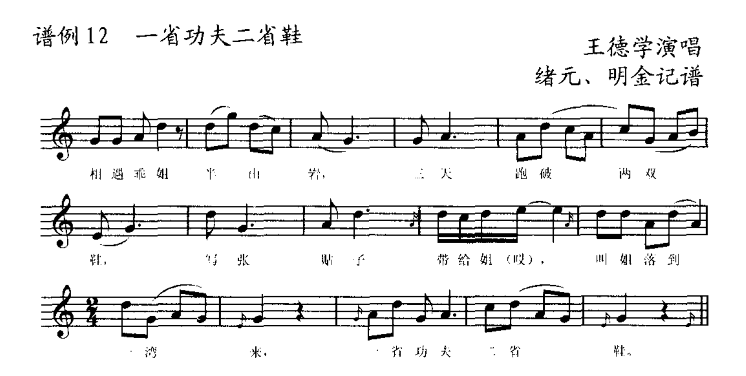
的《中国民歌》第一卷“湖南民歌”部分，刊载有三首属于以上类型的山歌，它们分别是桑植山歌《冷水泡茶慢慢浓》、《好郎好姐不用媒》，茶陵山歌《土豪劣绅怕工农》。

在《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会编的《中国民间歌曲集成·湖北卷》（人民音乐出版社，1988年12月，北京）中，属于以上类型的山歌，在鄂东北有23首，鄂东南有19首，鄂中南有4首，鄂西南有19首，鄂西北有20首。下例是鄂东北麻城县山歌，其音区、音域、音列和旋律进行与客家山歌徵类色彩旋律十分接近。

谱例12　一省功夫二省鞋

王德学演唱

绪元、明金记谱
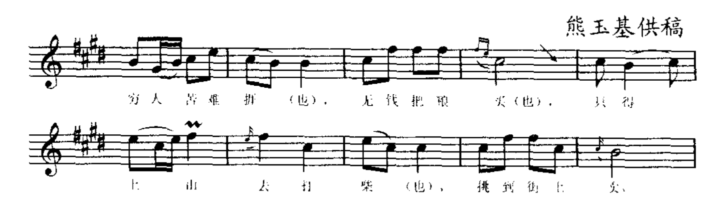


循此往北，追踪到客家先民的祖居地——河南、陕西等地，亦可发现同类型的山歌旋律。

据文化部文学艺术研究院音乐研究所编、上海文艺出版社出版《中国民歌》第四卷载，在河南省西部的灵宝县流行着与客家徵类色彩旋律相接近的山歌，如《姐儿歌》，灵宝县的劳动号子《打谜号》，以及与其相邻的卢氏县的《牛郎玩花灯》亦具有相同的音乐特点。在河南省东南部的光山县、新县也有同类型的民歌，均具有与客家徵类色彩山歌相接近的音区、音域、音列和音调特点。如河南新县《卖柴歌》。

谱例13　卖柴歌

熊玉基供稿
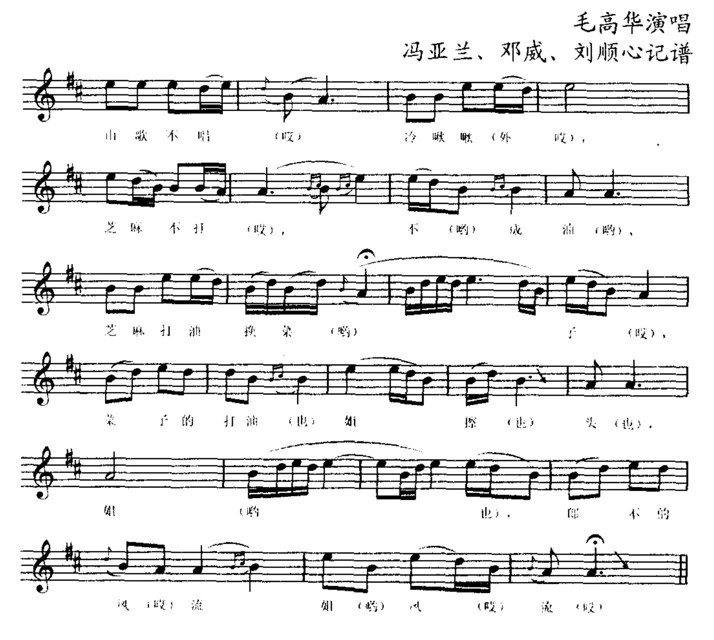


从冯亚兰教授的论文《陕南山歌结构浅析》所引用的谱例看，与客家山歌徵类色彩旋律相接近的曲调，也大量存在于秦岭、巴山和汉江流域一带。在该论文所引用的21首谱例中，有12首属于徵类色彩，并且在音区、音域、音列和音调特点方面与客家山歌类似。如：陕西紫阳山歌《山歌不唱冷啾啾》。

谱例14　山歌不唱冷啾啾

毛高华演唱
冯亚兰、邓威、刘顺心记谱
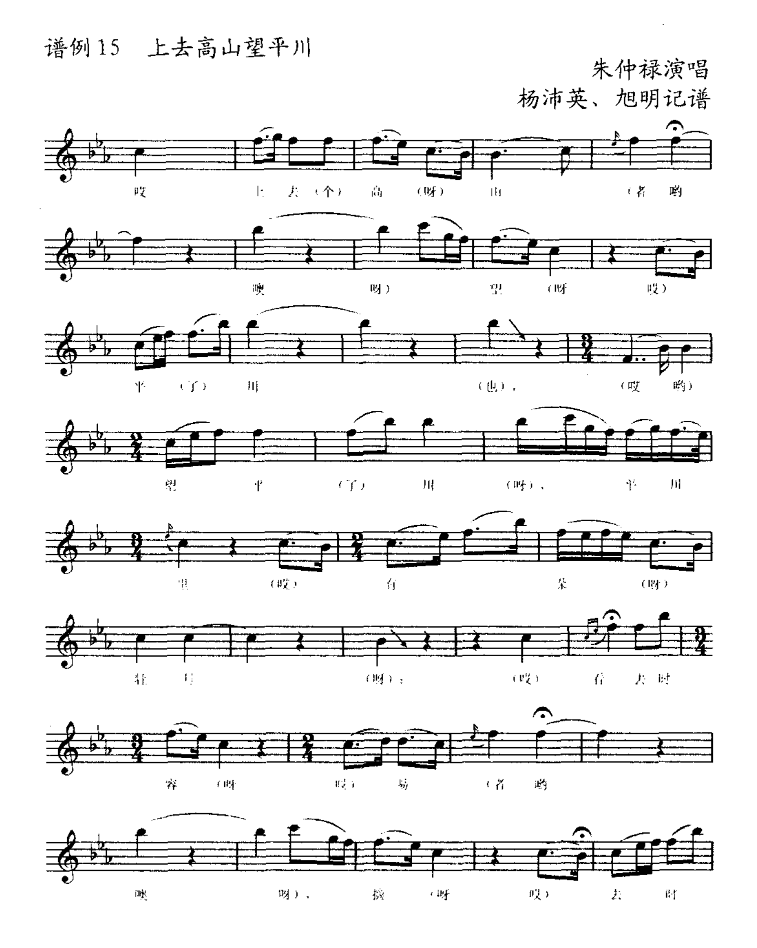




如果我们再进一步往大西北考察的话，可以发现，在包含

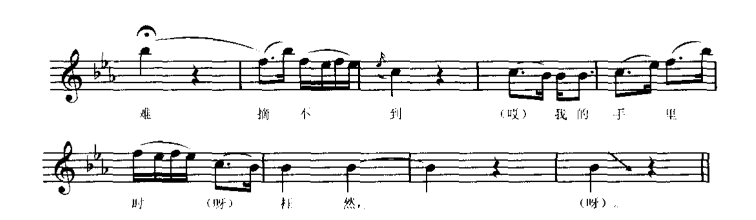
有曾经与客家先民一样从中原迁移出去的成分的西北人民群众中流行的花儿中，亦存在大量徵类色彩的旋律，虽然其音区更为宽广、高亢，音域往上扩展到高音 sol、往下延伸至中音 re，音域由 re、(fa)、sol、la、高音 do、re、sol 构成，但是，旋律的核心部分是由 sol、la、do、re 结构而成，并且在旋法进行方面也表现出许多与客家山歌相类似的特点。其中最为典型的例子就是流行在青海东部回、汉等民族中的花儿“三起三落令”《上去高山望平川》。

谱例 15　上去高山望平川

朱仲禄演唱

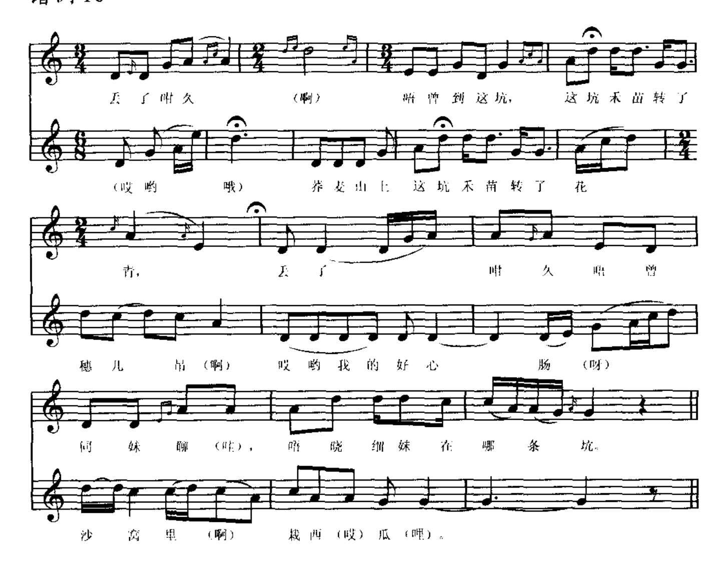
杨沛英、旭明记谱





在青海花儿中，还可以找出多首与某些客家山歌具有相似旋律的曲调。下面试举青海花儿与客家山歌曲谱各一首，采取两行并列方式记写，第一行谱为赣县客家山歌《唔晓姐妹在哪条坑》，第二行谱为青海民歌《土族令儿（互助）》。

谱例 16





从中可以看出二者之间在旋律音调方面的联系。但必须说明的是二者之间的类似并不能断言二者之间的传承、血缘关系。

综上所述，我们可作如下假设：客家山歌的徵类色彩曲调有其自身的音区、音域、音列和旋法特点，这些特点渊源于陕西

南部和河南省部分地区，随着中原人民的南迁而传播南方各省。并成为客家山歌的主流；同时，亦随着中原人民西徙而流入我国西北地区，施影响于青海等地的花儿。

三、羽类色彩山歌旋律音调与南方民歌
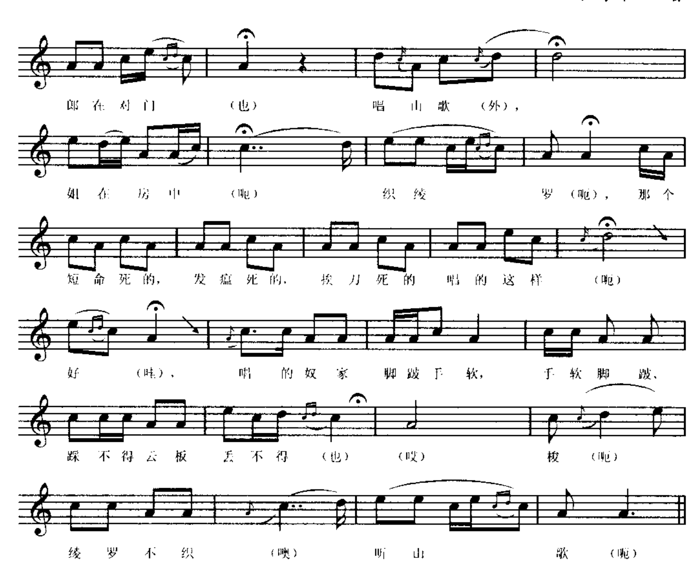
客家山歌羽类色彩旋律的渊源追寻中，以下几个方面的情况值得注意。

1. 与客家山歌羽类色彩旋律在音区、音域、音列、音调等方面具有相同特点的民歌，据笔者目前的手头资料，在我国北方地区几乎不存在。即使在河南省境内和陕西南部地区也都尚无发现。在上海文艺出版社出版的《中国民歌》第四卷选收的《河南民歌》中，共录45首，其中徵调式26首，宫调式16首，商调式1首，羽调式2首。然而，这两首羽调式民歌的音区、音域、音列和音调特点均与客家同类山歌有较大差异，其音区在C^1-F^2之间，音域为低音 sol 至高音 do，音列为低音 sol、低音 la、中音 do、re、mi、fa、sol、la、高音 do，旋律进行特点亦有明显不同。
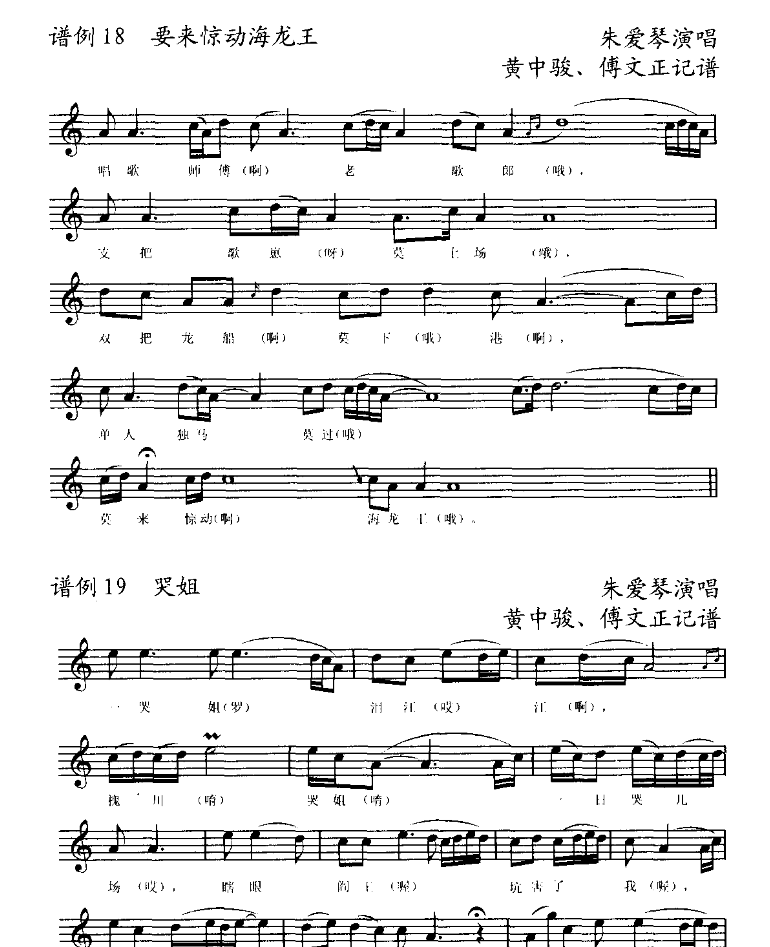
在陕西南部地区的紫阳县等地也有羽类色彩的山歌，虽然其音区、音域、音列与同类客家山歌相同，但是在旋律进行的特点方面，具鲜明的川北特色，强调羽、宫、角之间的连接，而与突出羽商两音的客家山歌旋法相异趣。如：陕西紫阳县山歌《郎在对门唱山歌》。

谱例17　郎在对门唱山歌

代成发演唱
刘均平记谱



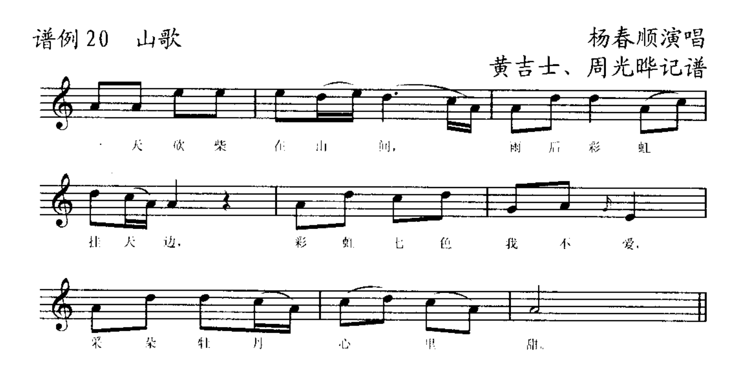
2. 根据对《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会编《中国民间歌曲集成·湖北卷》的分析，在湖北省的山歌中，有一个很值得注意的现象，就是：长江以北的各县，或者几乎没有羽调式山歌，或者其音区、音域、音列、旋法与客家山歌有较大区别，而长江以南的某些县份（如：通山、通城、来凤等县）却存在着与客家山歌相类似的羽调式山歌。下面是流行于通山县的两首山歌的谱例。第一例音域在1a—高音re之间，音列为1a、do、re，旋律进行中，常强调1a－re两个音级。第二例则在音区、音域、音列、旋法方面，甚至于某些旋律片断均与梅县山歌相接近。



如果沿着长江往东考察的话，也存在相类似的情况，在安徽、江苏的长江以北地区，几乎找不出与客家羽类色彩相类似
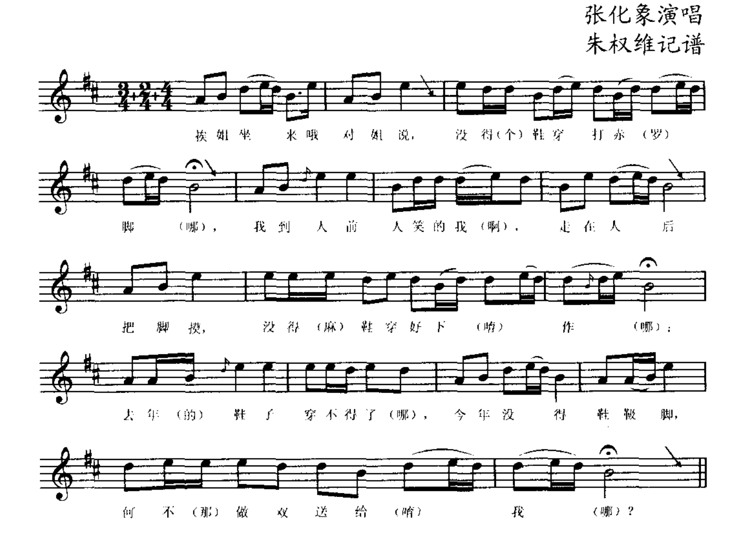
的山歌，而在长江以南的浙江省境内却大量存在。笔者曾对1983年12月编印的《中国民间歌曲集成·浙江卷》的山歌（含牧牛歌）部分作过统计，全部共190首，除徵调式曲调占96首之外，其次就是羽调式曲调，有48首，占四分之一强。在浙江省的羽调式山歌中，只有5首是例外，其余43首均与客家同类山歌在音区、音域、音列、旋法等方面有相同的特点。音区在 e^1-e^2 之间，音域为sol-高音mi、或中音mi至高音mi，音列为sol、la、do、re、mi，或mi、sol、la、do、re、mi，旋律进行中强调羽、商两音。如：浙江衢州《山歌》。

谱例20　山歌　杨春顺演唱　黄吉士、周光晔记谱



3. 与客家羽类色彩山歌具有同类旋律特点的山歌曲调，在我国南方的许多少数民族中都存在。如：湖北省西南部鄂西土家族苗族自治州的建始、来凤等县的土家族山歌，贵州省花溪县的布依族山歌，贵州剑河的侗族酒歌，广西壮族“唱加”、“欢”、“了啰山歌”、“诗窝窝”，广西环江瑶族“勉宗调”等，都在音区、音域、音列、旋法等方面，与客家羽类色彩山歌具有相类似的特点。如：湖北建始县土家族山歌《没得鞋穿打赤脚》。

谱例 21　没得鞋穿打赤脚
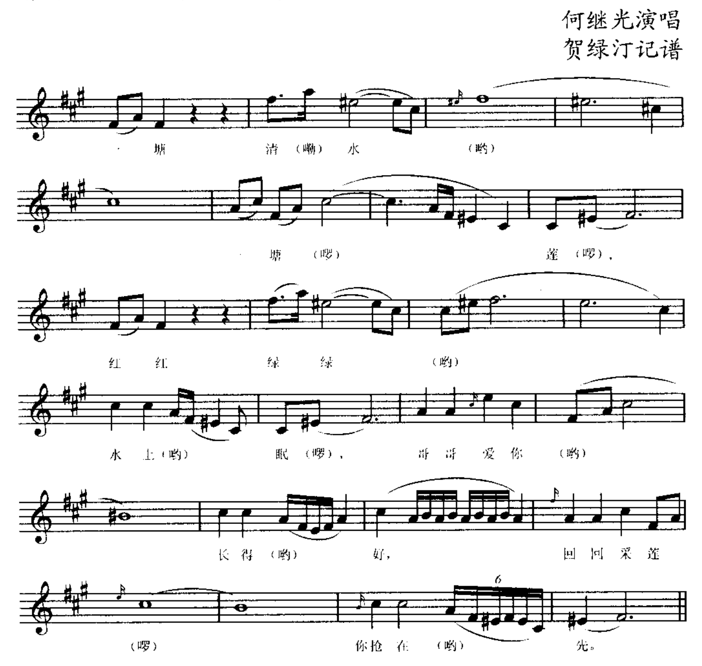


4. 音列由mi、#sol、la、高音do、re、mi、sol 构成的蕉岭山歌的渊源，当与湖南特性羽调式民歌有一定关联。

在湖南许多地方的民歌、戏曲中运用着一种特性羽调式，其基本音列为：mi、#sol、la、do、#re、mi、sol。在特性羽调式中，自下而上的角、羽、宫、角、徵是骨干音，由它们之间的相互连接，成为旋律的基本形态。mi、#sol、la 是影响调式特色的一个重要因素，尤其徵音（sol）在低音区和角音（mi）结合向调式主音羽或角进行时往往升高，成为色彩性变音，形成调式音阶上的特点。下面是一首湖南衡山山歌。

谱例22　一塘清水一塘莲

何继光演唱
贺绿汀记谱



从以上谱例，我们可以看出它与蕉岭山歌在音区、音域、音列和旋律进行方面的联系。

综上所述，我们似乎可以作以下推断：

客家山歌中的羽调式旋律，是在客家先民迁移到长江以南以后，在与当地的原住民（包括一贯生活于此和比客家先民早到此地的人民）的文化交流中，吸收南方羽调式民歌因素，而与原来由中原带来的音调特点相互融合、变化、发展而来。

四、宫、商调式客家山歌旋律音调与畲族瑶族山歌

在客家山歌中，尚有少量宫调式旋律和商调式旋律。
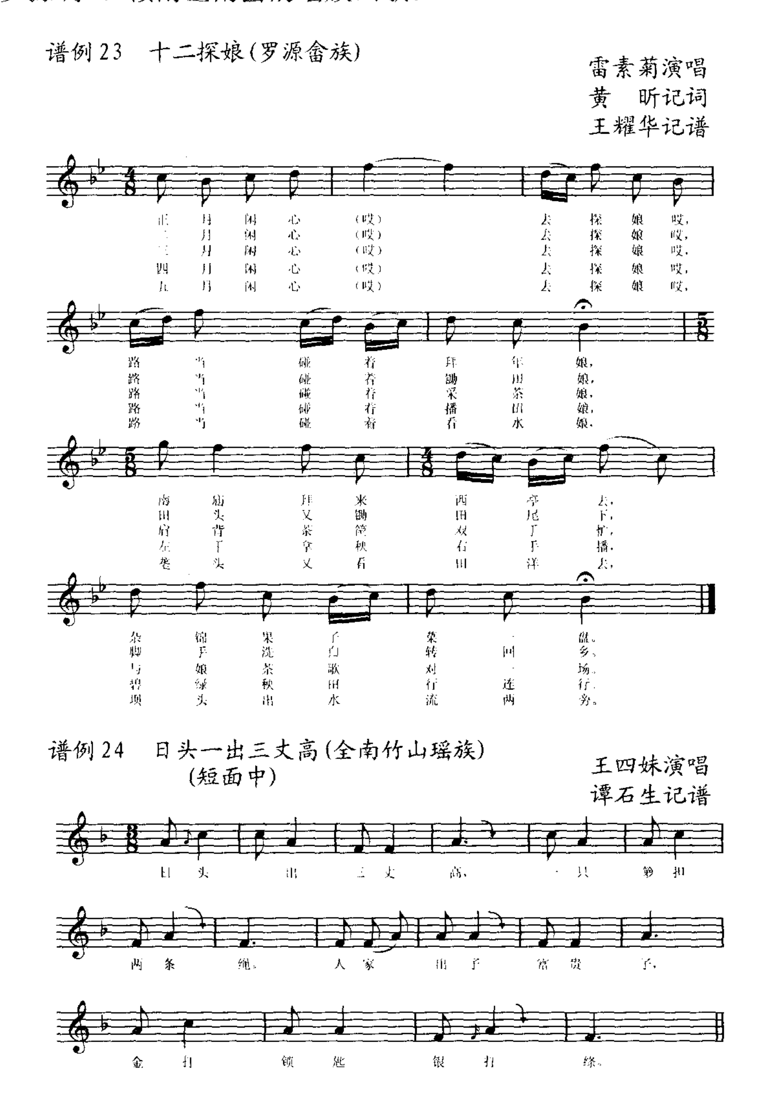
1. 宫调式旋律，应当看作是客家人民与畲、瑶族人民音

乐文化交流的产物。其根据有二：

一是在畲族、瑶族的山歌中，有许多与客家宫调式山歌具有相同音区、音域、音列和音调特点的旋律。如闽东畲族的“罗源调”、赣南全南县的瑶族山歌。

谱例23　十二探娘(罗源畲族)

雷素菊演唱
黄　昕记词
王耀华记谱

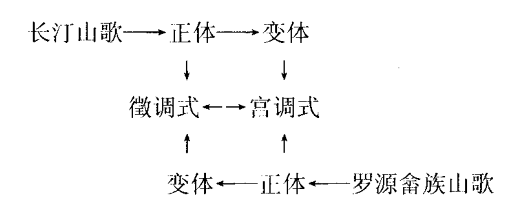


谱例24　日头一出三丈高(全南竹山瑶族)
(短面中)

王四妹演唱
谭石生记谱

二是笔者发现，闽东畲族“罗源调”与长汀山歌的一种变体唱法十分接近，二者之间在歌词句式（七字一句，四句一段）、曲式结构（四句体乐段）、节奏处理（一字一音，句末延长）、调式（五声音阶宫调式）、旋律音区（$^{\flat}b^{1}$—f^{2}、g^{2}）、旋律线状（级进、小回绕，以及由徵音往角、商、宫音的下行）等方面的联系是十分紧密的。据多方考察，长汀山歌由正体往变体的演化，是由徵调式“以变宫代宫，以变宫为角”向同主音宫调式变换；罗源等地的畲族山歌的变体与正体之间，其变体是正体“以清角代角，以清角为宫”的变换。

二者之间的关系大致如下：





目前尚无法断定畲族与客家之间究竟是谁影响谁，但至少可作为畲、客相互影响的例证。

2. 客家地区以商音（re）为中心音的山歌，应当作为畲族山歌影响客家山歌的例证。其理由在于：一是从客家山歌的总体情况看，此类旋律占的比例甚小，仅流行于个别偏僻的与畲族相邻接或互相杂处的地方，并且此类旋律在客家从中原迁来南方的沿途各地寻不到踪迹。二是此类旋律属畲族山歌的主流，流行于福建、浙江的大部分畲族地区。因此，我们认为，此类旋律应当看作是客家人民吸收畲族山歌的一个例子。

通过以上概略考察，可作如下推断：1. 徵调式的山歌是客家山歌的主流，它从中原随客家先民的南迁而带来，经变

化、发展而形成现阶段的特质：中高音区（e^1—e^2），窄音域（中音sol—高音re、或中音re—高音re之间），窄音列（sol、la、do、re，或re、mi、sol、la、do、re），以羽商两音之间构成的四度框架为骨干的四度跳进和邻音级进为特点的旋法。2.羽调式的山歌是客家人民在与南方原住民的音乐文化交流中，吸收当地音乐因素，经融合、消化、发展而成的一种仅次于徵调式山歌的旋律类别。在其发展过程中，主要接受了长江以南的汉族和其他少数民族音乐的影响。3.宫商调式的旋律可以看作是畲、瑶、客音乐文化相互交流影响的产物。

2 客家山歌旋律音调的流变

一、各地客家山歌旋律的音调特征

我们综合考察了闽西、粤北、赣南、台湾、广州地区、湘东、贵州这几片地区的客家山歌，试对这些客家山歌旋律音调特征作一概略分析。

1.闽西客家山歌旋律音调特征

闽西客家山歌，如果从音调特征看，大致可以分为北、中、南三片。

北片，以宁化山歌为代表，音调中突出运用sol、do、re三音，音列为sol、la、do、re、mi，以徵调式为主。代表性曲目：《唱到老妹想情郎》。

中片，包括长汀、上杭、武平，音调中突出sol、la、re三音，音列以sol、la、do、re为核心，也有mi、sol、la、do、re，还有re、mi、sol、la、do、re，以徵调式居多。代表性曲目有《风吹竹叶》、《树生藤死死也缠》、《山歌唱来闹连连》、《人民江山万万年》等。

南片，主要是永定，以及武平的某些地方，音调中突出la、do、re，音列以la、do、re、mi为核心，也有mi、la、do、re、mi，或mi、sol、la、do、re、mi，以羽调式居多。代表性曲目有《情哥去南洋》等。

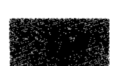
2. 粤东北客家山歌旋律音调特征

粤东北客家山歌以羽调式居多。亦有徵调式的。

在粤东北羽调式客家山歌中，其音调特征大致有三种类型：

(1)以梅县松口山歌为代表的，以la、do、re、mi为核心，强调他们之间的级进；音列为la、do、re、mi，或mi、la、do、re、mi，或mi、sol、la、do、re、mi。

(2)以兴宁罗岗山歌为代表的，以la（6）、do（i）、re（i）为核心，强调la、re之间的四度跳进，以及三音之间的邻音级进；音列为la，do、re，或mi、la、do、re。



(3)以蕉岭长潭山歌为代表的，强调mi、la、do、mi音级，以及它们之间的跳进进行；音列中以#sol音为特征，全部音列为mi、#sol、la、do、re、mi、sol。

此外，尚有强调sol、la、do三音的徵调式，和由mi、sol、la、do、re、mi音列组成的徵调式。

3. 赣南客家山歌旋律音调特征

大致包括两种类型：一是强调sol、la、re三音的徵调式，音列为sol、la、do、re。代表性曲目：《好花一朵满园香》。二是强调la、re的羽调式，音列为mi、sol、la、do、re、mi。
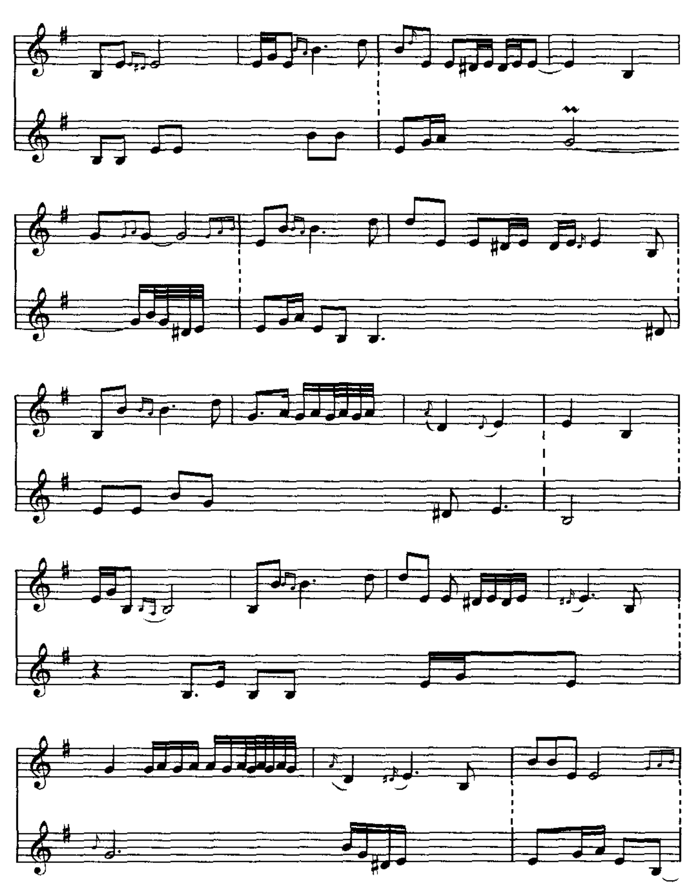
此外，尚有强调do、mi、sol三音的宫调式，由do、re、mi、sol、la五个音构成的商调式。
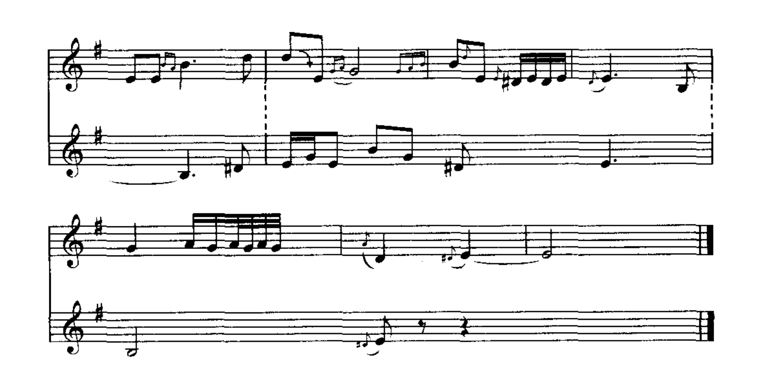
4. 台湾客家山歌音调特征

台湾客家山歌应以《老山歌》为代表。其旋律音调、旋

法、音列，均与粤东蕉岭山歌有紧密联系，当为粤东客家迁往台湾时带去，经变化而形成。下面是蕉岭山歌与台湾《老山歌》旋律之比较对照。

谱例 25　蕉岭山歌与台湾《老山歌》之比较对照





从以上比较对照中可以看出，蕉岭山歌与台湾《老山歌》，在曲体结构方面，均由四个乐句组成，并且各乐句的骨干音、旋律动向、乐句结束音都基本相同。音列为mi、#sol、la、do、re、mi，只是蕉岭山歌还有高音sol。旋律音调中突出运用mi、la、do、mi，为羽调式。

《山歌仔》为《老山歌》的变化。《平板调》则是山歌由田野山地往家庭、戏院的产物，已成为采茶戏的主要唱腔，因此，已失去了山歌所应有的特性。

5.广州地区客家山歌旋律音调特征

据温萍先生的研究[1]，广州地区的客家山歌，主要分布地为增城、龙门、花县、从化、新丰等县和广州市内的白云山、太和等地区。大多数是在清康熙、雍正、乾隆年间，分别由粤东的惠州、嘉应州、粤北的韶州和江西的赣州等地迁入。由于祖籍来源不同，并受到迁入当地的语言、音乐的影响，所以，各地客家山歌呈现出不同的风格特色。但是，从其音调特征看，仍与粤东北、赣南客家山歌有着紧密的关联。

（1）在增城、花县、龙门以及广州市内的白云山、太和一带流行的客家山歌，以羽调式居多，旋律音调中突出强调la、do、re，或la、re，音列为la、do、re、mi，或
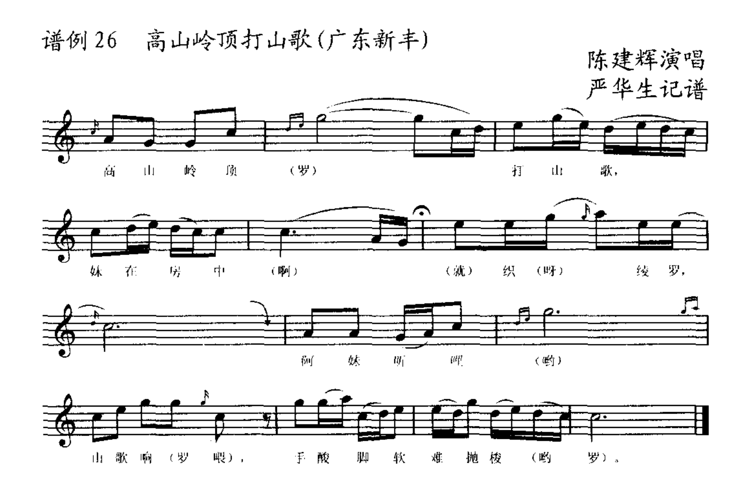
mi、sol、la、do、re、mi。明显地表现出与梅县、兴宁山歌的密切关系。

(2)在新丰、从化一带流行的客家山歌，则以徵调式居多，旋律音调多强调la、re，或la、do、re，或sol、la、do，音列为sol、la、do、re，或mi、sol、la、do、re，或mi、sol、la、do、re、mi。表现出与赣南客家山歌更为紧密的关联。

然而，在这一地区的客家山歌中，也可以感受到来自粤方言民歌的影响。如广东新丰《高山岭顶打山歌》，全曲音列为sol、la、do、re、mi、sol、la，宫调式，旋律音调中以宫(do)、商(re)、角(mi)之间的连接为特色，表现出较为鲜明的粤方言区民歌的影响。

谱例26　高山岭顶打山歌(广东新丰)

陈建辉演唱
严华生记谱



6. 粤北连县瑶族《倨子歌》
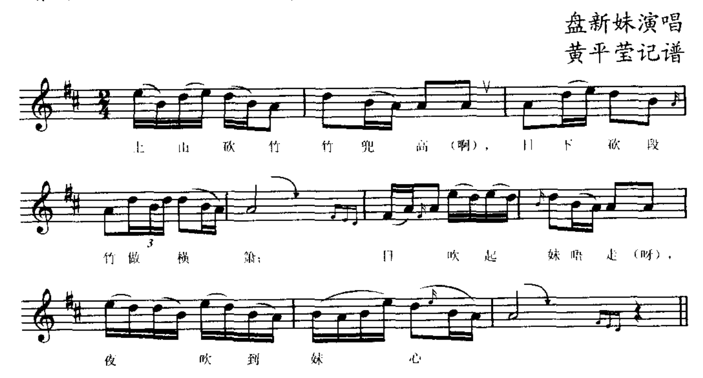
倨子歌是流行在广东连县瑶族地区的客家民歌。因当地瑶族居民称客家为“倨子”而得名。

在以下这首倨子歌中，我们可以很明显地感受到与客家徵

调式山歌相同的音调特征，即：突出 la、re，sol、do 之间的四度进行；全曲音列为 mi、sol、la、do、re。但是在第二、第四乐句的结束，sol 音延长后，以下滑音形式出现的 mi、re、do，是其他客家徵调式山歌所没有的，为瑶族人民根据自己的审美习惯而进行的改造。

谱例 27　上山砍竹竹兜高（广东连县瑶族）
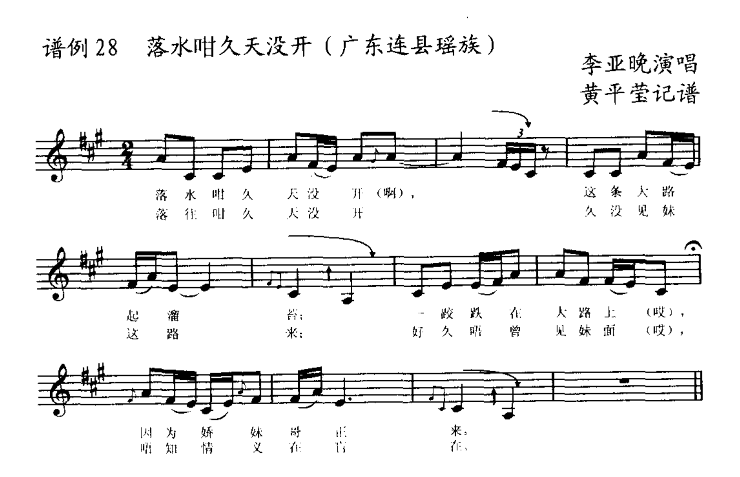
盘新妹演唱
黄平莹记谱



《落水咁久天没开》又表现出更为明显的瑶族民歌的风格特点。其音列为↑do、mi、sol、la、do，旋律进行中突出 do、mi、sol 三音，以 mi 到稍升高的↑do 为结束。

谱例 28　落水咁久天没开（广东连县瑶族）

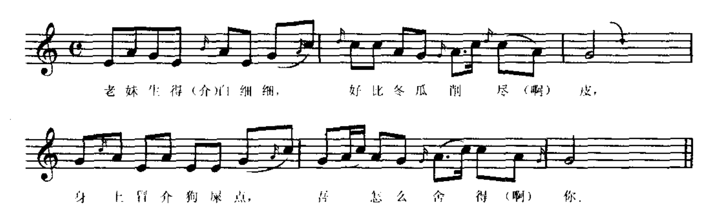
李亚晚演唱
黄平莹记谱



7. 湘东客家山歌旋律音调特征

据温萍先生的研究[2]，居住在湖南东部的茶陵县和酃县的部分地区的客家人，大都于两百多年前由江西、福建、广东等地迁徙而来。在与当地居民的交往中，这一地区的客家山歌具有自身的独特色彩。其中最为突出的是在徵调式的山歌中，强调运用mi、la、do三音，表现出较为明显的湖南民歌的影响。如下面这首酃县沔渡山歌《老妹生得白细细》，音列为mi、sol、la、do，偶有以re为装饰的；在旋律进行中强调mi、la、do之间的连接，全曲为徵调式。

谱例29　老妹生得白细细[3]
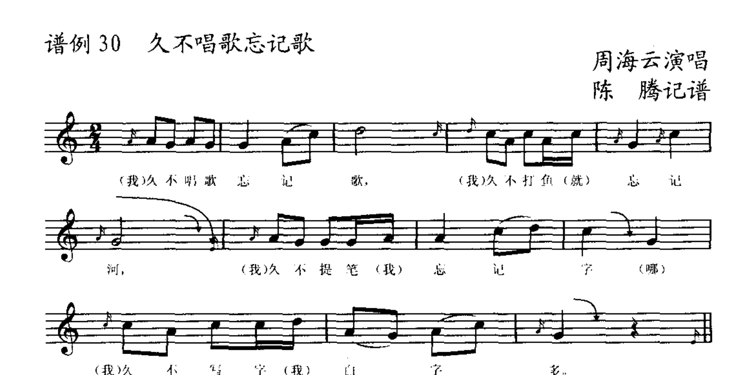


8. 贵州遵义客家山歌旋律音调特征

流行于贵州遵义地区的客家山歌，有许多是由历史上迁移黔地的江西客家人带过去的，因此，无论是在调式、旋法，或者是在音列方面，都与江西客家有着密切的血缘关系。多为徵调式；音列是sol、la、do、re，旋律进行在强调各音之间的邻音级进的同时，常出现，sol与do、la与re之间的四度跳进。如遵义市郊山歌《久不唱歌忘记歌》[4]。

谱例30　久不唱歌忘记歌

周海云演唱
陈　腾记谱



二、客家山歌旋律音调的流变轨迹

以上对各地客家山歌旋律音调特征的分析，若结合客家人迁徙的路线，似可对客家山歌旋律音调的流变轨迹作如下推测。

从目前研究状况看，闽西宁化的石壁村是客家的摇篮。在许多客家姓氏的族谱中，都有以石壁为先祖居地的记载。在山歌音调特征方面，值得注意的是：作为闽西客家山歌北片的代表性曲目的徵调式宁化山歌，以sol、do、re为特征，这一音调正好与陕西一带的sol、do、re、sol的双四度框架的前半部分相吻合。因此，我们能否把这一音调特征作为是客家山歌对中原民歌音调的部分继承呢？此后，在闽西客家的中片——长汀、上杭、武平一带，又在sol、la、do、re的基础上，突出la、re两音，并且使sol、la、re成为这一带客家山歌的特征音调。而闽西客家南片——永定和武平的部分地区的以la、do、re，和la、do、re、mi为基础的羽调式山歌，又与粤东北客家山歌有着紧密关联。至此，实际上在闽西客家山歌中，已经形成了客家山歌的所有特征音调：sol、do、re，sol、la、re，sol、la、do、re，la、do、re，la、do、re、mi。

随着客家人的南移，粤东梅县、兴宁一带的客家，在与当地先住民的交流中，使la、do、re和la、do、re、mi的音调在山歌中得以发展，并成为这一带羽调式客家山歌的特征音调。同时，产生了由mi、#sol、la、do、re、mi、sol构成的羽调式山歌。另一方面，以sol、la、do、re为基础的徵调式山歌亦得以传承。

在客家人迁徙台湾的活动中，以上由mi、#sol、la、do、re、mi构成的羽调式山歌，又随着嘉应州客家人的东渡，而被带到了台湾。并变化为la、do、(#do)、mi、#sol、la、do音列的羽调式的《山歌子》。还新创了由sol、la、si、do、re、mi、sol、la、do音列构成的徵调式的《平板调》。

赣南地区，由于与闽西在地理上的近邻，所以，其客家山歌的音调特征与闽西客家山歌甚为相近。既有以sol、la、do、re为基础的徵调式山歌，也有以la、do、re、mi为核心的羽调式山歌。并且还有以这两调式的旋律作同主音转调连接的演唱方法，形成以原调的sol、♭si、do、re为后调羽调式的la、do、re、mi的等音转换。

粤东北、赣南客家人迁移广州地区之后，也把两地的羽调式、徵调式的特征音调带到了广州。并且接受粤方言民歌的影响，产生了由sol、la、do、re、mi、sol、la音列构成的宫调式山歌。

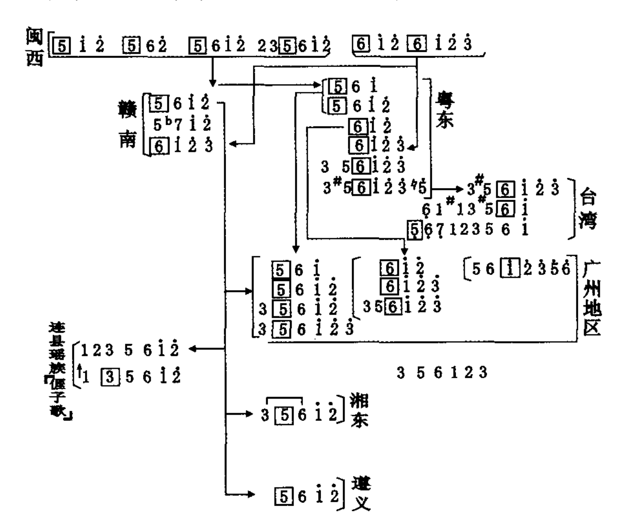
客家山歌流传到湘东后，受湖南民歌的影响，在徵调式山歌中，出现了强调mi、la、do三音的特征音调。

遵义的客家山歌，又保存了较为原样的以sol、la、do、re为基础的徵调式山歌的音调特征。

在粤北连县，客家山歌被瑶族人民吸收后，被称为“佴子调”，又出现了在徵调式山歌中往mi、re、do下滑，以及结束于mi→ˌdo的终止式，使客家山歌染上了瑶族民歌的色彩。

试将客家山歌旋律音调的流变轨迹以简明图式表示如下：

图 1　客家山歌旋律音调流变轨迹示意图



(1)《客家山歌探胜》，海天出版社，1992 年版，第 136 页。

(2) 同上，第 141-146 页。

(3) 转引自温萍《客家山歌探胜》第 145 页。

(4) 同上。

（原载《音乐研究》1992 年第 4 期第 65 — 74 页，
人民音乐出版社，1992 年 12 月，北京）

畲汉民歌相互影响交流四例
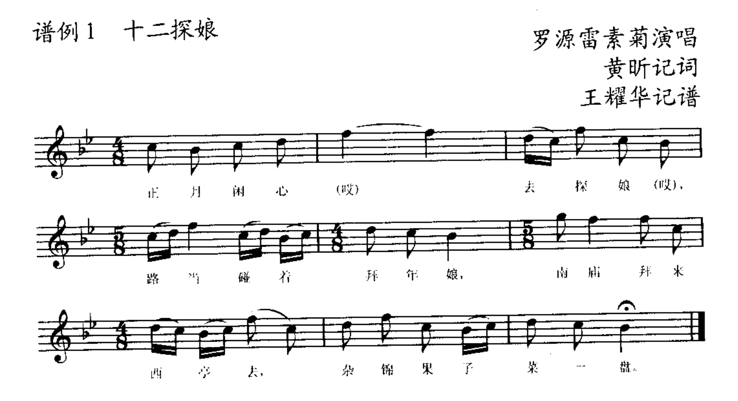
畲族，是我们伟大祖国统一的多民族大家庭中的一员。至迟在公元 7 世纪，就已劳动、生息、繁衍在闽、粤、赣三省交界地区；明代以后，部分迁至闽中、闽东、闽北、浙南、赣东北、皖南等地。其分布特点是大分散，小聚居。一般是几户至十几户聚居成村，周围乃汉族村落；也有村落是畲、汉两族人民一起杂居。长期以来，勤劳勇敢的畲族人民和汉族人民发挥了无穷的智慧，共同开发了这些地方，创建了美丽富饶的家园。其间，畲族人民一方面以自己辛勤的艺术劳动和聪明才智，创造了独具特色的绚丽多姿的文化艺术，在祖国灿烂的文化宝库中放射异彩。另一方面，在畲汉人民长期的杂居共处中，又形成了经济、政治、文化上不可分割的密切联系。同样，在音乐艺术方面也有许多相互间的吸收、交往。本文试以民歌中的四个实例，略析福建境内畲、汉之间音乐文化的交流和影响。

1 “罗源调”与长汀山歌

在闽东罗源县的畲族人民之中，流行一种宫调式的四句体山歌曲调。

谱例1　十二探娘
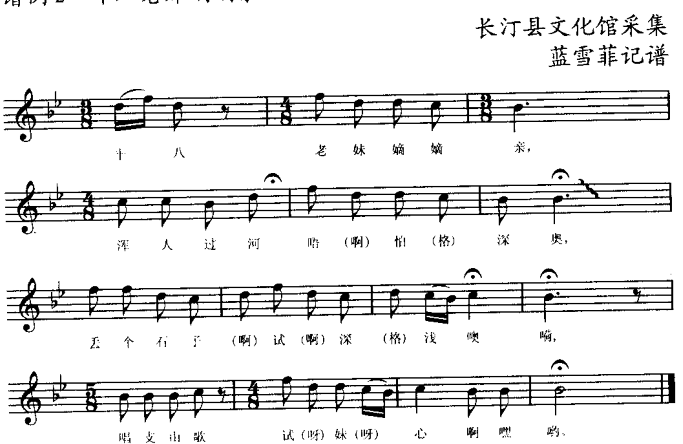
罗源雷素菊演唱
黄昕记词
王耀华记谱



它与长汀山歌的一种唱法甚为接近。

谱例2　十八老妹嫡嫡亲

长汀县文化馆采集
蓝雪菲记谱
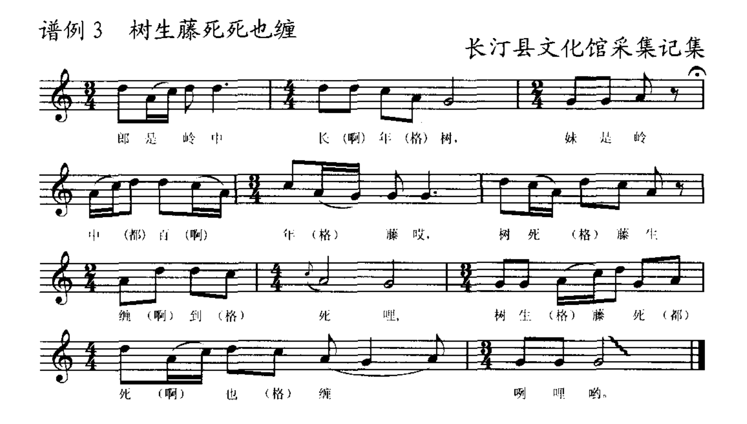


二者之间在歌词句式（七字一句，四句一段），曲式结构（四句体单乐段），节奏处理（一字一音，句末延长），调式（五声音阶宫调式），旋律音区[$^{b}b^{1}$—f^{2}(g^{2})]，旋律线状（级进，小回绕，以及由徵音往角、商、宫音的下行）等方面的联系是十分紧密的。

然而，值得注意的是：谱例1在罗源畲族山歌中具有代表性意义，可说是正体。谱例2在长汀城关山歌中是变体之一，其正体属五声徵调式，音域自徵往上，由徵、羽、宫、商构成。

谱例3　树生藤死死也缠

长汀县文化馆采集记集
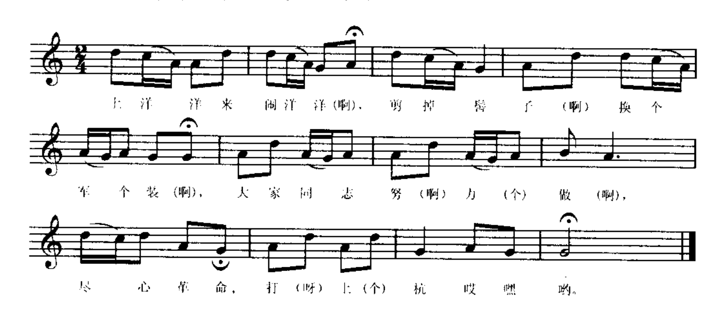


在这里，似乎可以把谱例2看成是谱例3的“以变宫代宫”、“以变宫为角”的调式变换的变体。

然而，如果我们纵观长汀城关地区山歌的多种变体的话，就可以寻出其变化的大体踪迹：由个别乐句的变化，到两三个乐句的转换，以至引起全曲的调式变换。如：

第三乐句出现“以变宫为角”的转换：
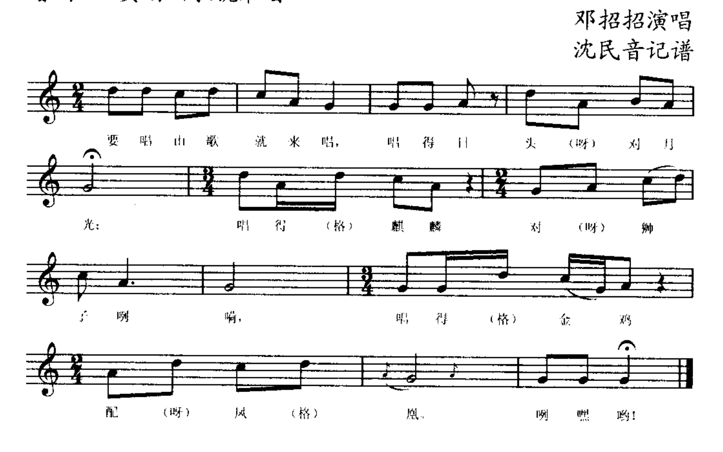
谱例 4 闹洋洋（长汀城关山歌）



第二乐句出现 “以变宫为角”的转换：

谱例 5 要唱山歌就来唱
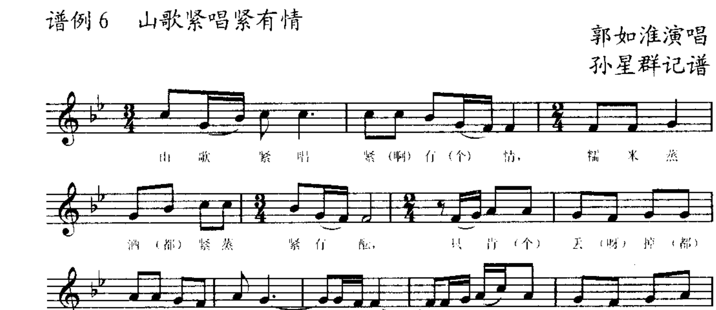
邓招招演唱
沈民音记谱



第三、四乐句出现“以变宫为角”的转换：

谱例 6　山歌紧唱紧有情
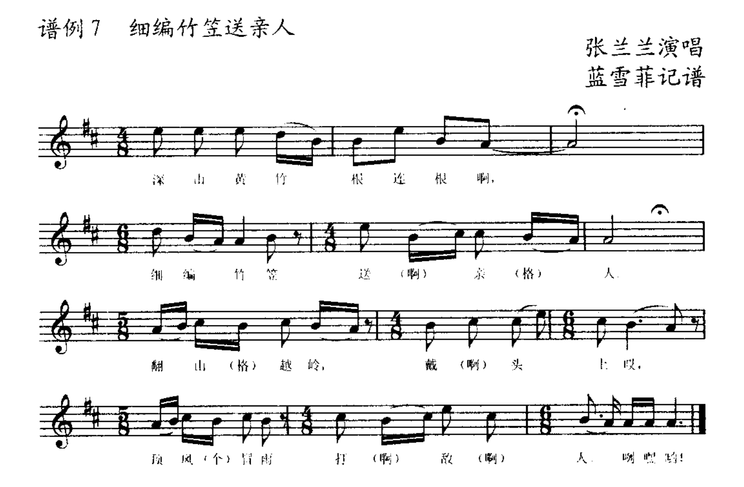
郭如淮演唱
孙星群记谱



第二、三、四乐句出现“以变宫为角”的转换：

谱例 7　细编竹笠送亲人

张兰兰演唱
蓝雪菲记谱
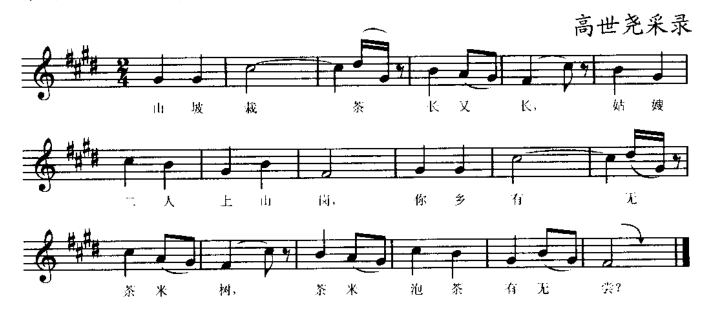


由此，我们可以看出，长汀城关山歌的正体与变体之间的变化，是由五声音阶徵调式往同主音五声音阶宫调式变换的过程。

与上相反，在罗源畲族山歌中，我们看到的变体，是正体“以清角代角”、“以清角为宫”的变换。如：
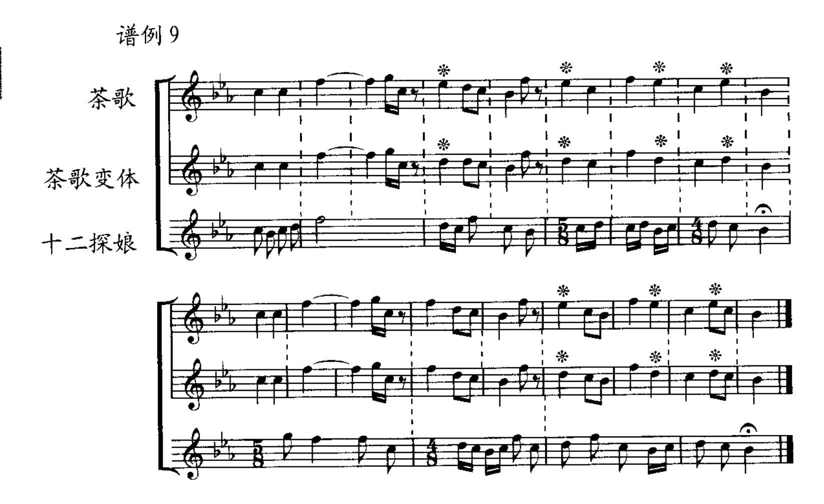
谱例8　茶歌（罗源畲歌）

高世尧采录

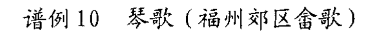


如果将谱例8 进行还原，“以变宫代宫”、“以变宫为角”再与谱例1对照的话，它们之间的变化关系是清楚的。（为便于对照，调性记号均记为降种调）。

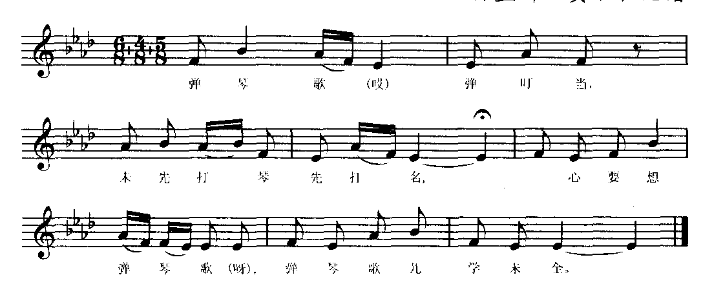
谱例9



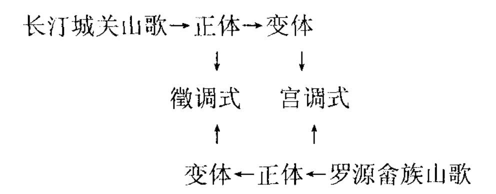
与《茶歌》相似的变体，在和罗源接壤的福州郊区北峰畲族山歌中也不乏实例。如：


谱例10　琴歌（福州郊区畲歌）

雷春香演唱
孙星群、黄小敏记谱



于是，我们是否可以这样推论，罗源等地的畲族山歌的正体与变体之间，其调式关系是由宫到徵的变换。如果将它和长汀城关山歌的变化情况作比较的话，大致如下：
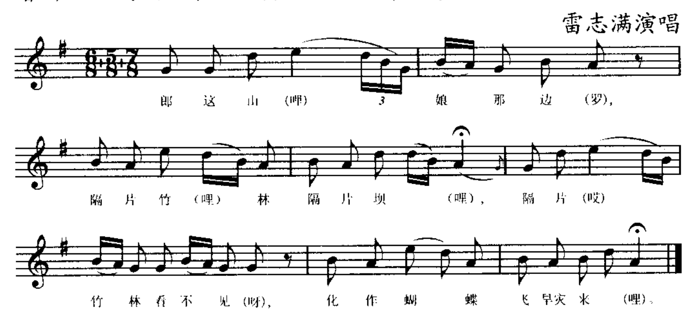


2　福鼎调与闽西山歌

在闽东畲族山歌中，有一种“福鼎调”流行于福鼎县境，其曲调较为高亢，旋律呈“平—起—落”线状，调式属五声音阶商调式。

谱例 11　对面山歌（福鼎文化馆搜集记录）

雷志满演唱

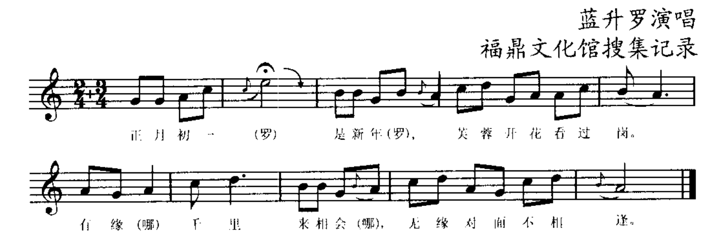


如果以当地流行的两个变体曲调为媒介，我们也能找出它们与闽西山歌之间的联系。

其一：《有缘千里来相会》
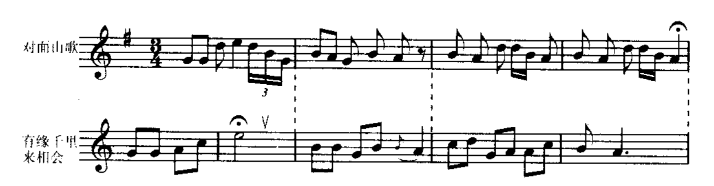
谱例 12　有缘千里来相会

蓝升罗演唱
福鼎文化馆搜集记录

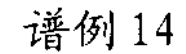


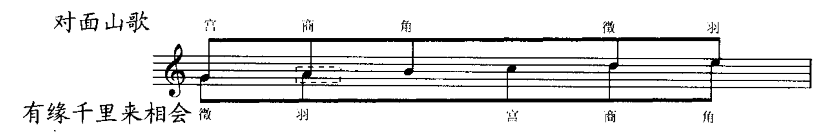
乍看时，似乎谱例 12 与谱例 11 两者之间并无直接联系，但是仔细品味后又可发现它们之间在曲式结构由四个乐句构成的单乐段、旋律线状（平—起—落）、节奏处理（多一字一音，除一、三句句末延长，在第一句中间，穿插自由延长音）等方面的联系，以及后者谱例 12 为前者谱例 11“以清角代角”、“以清角为宫”的变换。试以《对面山歌》与《有缘千里来相会》的第一、二乐句作直接对照：

谱例 13



若以同主音记录，则为 a 商调式与 a 羽调式的变换，其音列关系。
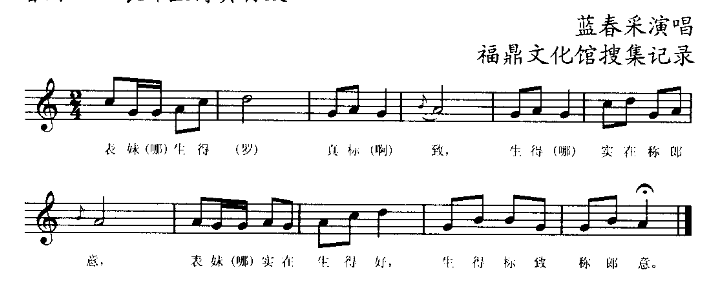

谱例 14



其二：《表妹生得真标致》

谱例 15　表妹生得真标致

蓝春采演唱
福鼎文化馆搜集记录
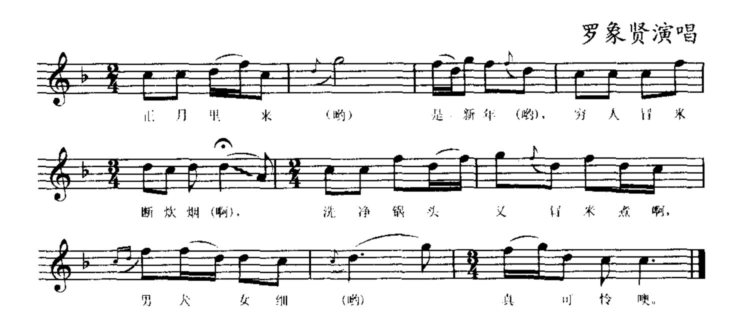


它与谱例 12 的联系是显而易见的。但是值得注意的是：

1. 第一小节的长音，谱例 12 是角音（e），谱例 15 是商音（d），虽只一音之差，却使谱例 12 更接近于谱例 11，而为调式变换中的等音转换提供了条件。

2. 在谱例 13 的音调进行中，我们又更直接地感受到了与下列闽西山歌的联系。如：

谱例 16-A　正月里来是新年（武平桃溪山歌）

罗象贤演唱



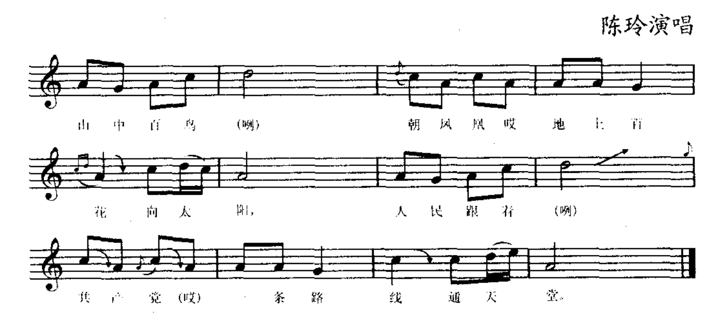
谱例 16-B　饿着肚皮来耕田（上杭城关山歌）

许秋莲演唱

一 连 连 来 （哎） 闹 连 连 哎， 有 了 青 菜
又 冒 盐， 一 日 三 餐 冒 米 煮 哎，
饿 着 肚 皮 （哎） 来 耕 田 哎。

谱例 16-C　一条路线通天堂（漳平城关山歌）

陈玲演唱



这样就显现出了福鼎调与闽西山歌的紧密联系。并且按其

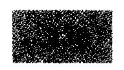
亲疏关系我们可以假设一个变化过程：

表1

变化顺序	曲　名	同	异	音　列
↓	上杭山歌 武平山歌	1．曲式结构：四句体单乐段。 2．节奏：基本一字一音，一字一个八分音符，除第二、四乐句句末延长外，第一乐句中亦有自由延长音。 3．旋律线：呈平一起一落线状。	强调羽音，商音的徵调式。头三句落羽音，第四句落徵。	徵羽　宫商 =
↓	漳平山歌		强调商音的羽调式。	徵羽　宫商 =
↓	福鼎畲族山歌《表妹生得真标致》		强调商音的羽调式。	徵羽　宫商 =
↓	福鼎畲族山歌《有缘千里来相会》		强调商音的羽调式。	徵　羽变　宫商 =
↓	福鼎畲族山歌《对面山歌》等		强调羽音的商调式。	徵 羽 变宫 商 角 ｜ ｜ ｜ ｜ ｜ 宫 商 角 徵 羽

为什么闽东畲族山歌竟然与闽西客家山歌有如此紧密的联系呢？这是因为闽东畲族人民的祖家原来就在闽西。据史籍记载，至迟在唐初，畲族人民就已生活于闽、粤、赣三省的交界地区。嘉庆《云霄厅志》卷十一，《唐宦绩陈政》条载：“唐高宗总章二年（公元669年），泉、潮间蛮、獠啸乱”。又，《陈元光》条载：“总章二年，随父（陈政）领兵入闽，父卒、（仪凤二年即公元677年）代领其众。会广寇陈谦连结洞蛮苗自成、雷万兴等攻潮阳，陷之。守帅不能制。元光以轻骑讨平之。已而蛮寇雷万兴、苗自成之子纠党复起于潮，猝抵岳山，元光闻之，遽率轻骑御之，援兵后至，为贼将蓝奉高刃伤而卒，时景云二年（公元711年）也。”以上两段记载都对农民起义有污蔑之词，但是，如果我们透过这些阶级偏见的话，由此也可以知道唐初在闽、粤边界已有雷、蓝等姓的少数民族居住。文中“蛮族”、“洞蛮”即畲民的祖先。后，在南宋著名文学家刘克庄的《漳州

谕畲》、文天祥《知潮州寺丞东岩先生洪公行状》中，对潮、汀的畲民均有记载。正是与此同时的唐末（9 世纪末）、南宋末（13 世纪末），以及此前的西晋末永嘉年间（4 世纪初），黄河流域的一部分汉人因战乱南徙渡江，南下至赣、闽以及粤东、粤北地区，被称为“客家”。因此在闽、粤、赣边界地区出现了畲族人民与汉族客家人长期共处杂居的情况。畲族人民就是在这种历史条件下与汉族客家人民进行密切的音乐文化的交流。至明代以后，一部分原来居住于闽西客家地区的畲族人民往闽中、闽东迁移，至今在闽东畲族人民的家谱、族谱中仍有祖家汀州府的记载，于是在闽东畲山歌中能寻出与闽西山歌之间的紧密联系，就成为十分自然而顺理成章的事了。
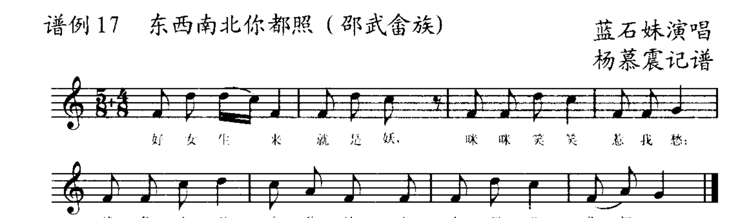


3 闽北畲歌中对汉族民歌的吸收与融化

在闽北地区居住的畲族人民中，有一部分是从闽西迁到闽东以后，又从闽东辗转而至闽北的。如：在邵武居住的部分畲族同胞，就是从宁德地区搬迁而来。因此，在他们的歌唱中，仍保留着较为纯正的闽东畲歌的色彩，无论在调式、音调、曲式结构等方面都与闽东一带畲族山歌中的“福宁调”（流行于福安、宁德两县的畲族山歌曲调）相同或相近。

谱例17　东西南北你都照（邵武畲族）

蓝石妹演唱
杨慕震记谱
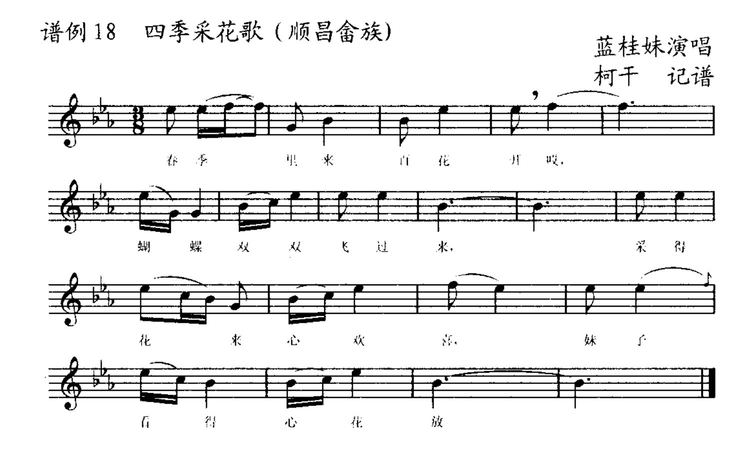


然而，也有一些地方的畲族人民在与汉族人民混居或交流中，接受了当地汉族民歌的影响，而使部分畲族歌另具特色。

如：顺昌畲族山歌

谱例18　四季采花歌（顺昌畲族）

蓝桂妹演唱
柯干　记谱



在这首畲族山歌中，我们明显地感受到两种音调因素的结合：

(1) 是以“宫、徵、角”为骨干的三和弦分解进行。

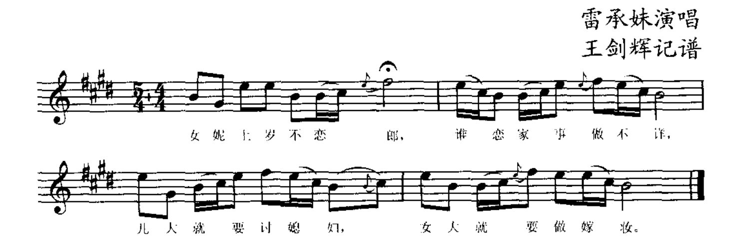
（2）是由“徵、羽、宫、商”构成的四音列。

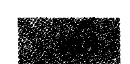
前者正与闽东许多畲族民歌的典型音调之一（见前引谱例）相联系，后者却是闽西北一带客家山歌的特性旋律。如果我们试作分析的话（实际上在音乐中是很难进行机械的定性分析的），其中，第1、2、6、7、8、9、10、11等

小节应属第一类旋律因素（以“宫、徵、角”为骨干的三和弦分解式进行）；第3、4、12、13、14、15、16、17、18等小节与第二类旋律因素较接近（由“徵、羽、宫、商”构成的四音列），由于在句式结构的重要位置中强调了第二类旋律因素，所以使其调式也发生了变化，而由一般畲族民歌的商调式，变为徵调式，以上的第二类因素，在上面这一例子中得到了进一步强调后，其色彩的变化就更为明显。

谱例19　劝媳妇（顺昌畲歌）

雷承妹演唱
王剑辉记谱
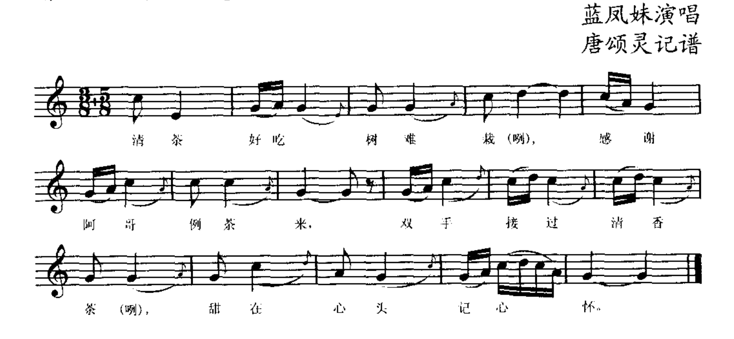




对于这种在本民族曲调的基础上，吸收融化汉族音调，另创新曲的做法，我们能否称之为“嫁接法”，意即：移花接木，另添新枝。

与上述相同的曲调，在建瓯县的畲族人民中也有流行。如：

谱例20　茶歌（建瓯畲歌）

蓝凤妹演唱
唐颂灵记谱



4 诏安畲歌

诏安畲歌，是流行于诏安境内汉族人民中的一种民歌演唱形式。昔时，歌者以青壮年妇女为多，他们一边从事手工操作，一边吟唱，常由一人唱出前四句，一人接唱后四句，称为“答畲歌”。内容多反映青年人的理想、感情，婚姻和家庭生活。

关于诏安畲歌的来源，过去有两种不同的说法：“一、畲歌原是闽南畲族的民歌，后来因畲族已从当地迁往别处，或一部分已经被汉族同化，于是他们古老的民歌也就逐渐成为在本地人民中流行的歌曲。二、畲族是社歌，农村乡社当中，人们常常唱‘歌仔’，这些歌仔逐渐定型，就被称为乡社里的社歌，因社与畲同音，所以被误为畲歌。”（见《龙溪地区民间音乐资料》中国民间歌曲集成（福建卷）编委会工作组1962年12月油印本）

根据诏安畲歌的歌词、曲调，联系畲族人民在历史上曾活跃于诏安一带的情况，前述第一种来源的说法，应当是比较可靠的。

从歌词看，诏安畲歌每首常由八句组成，每句七言，前后两节各四句，两节之间采用重叠反复手法。如：

畲歌畲嗳嗳，要唱畲歌一米筛，
一千八百你来唱，三十二十不要近来。
畲歌畲依依，要唱畲歌一米箕，
一千八百你来唱，三十二十不要近边。

又如：

乌云飞过白云遮，龙眼开花搭枝斜。

坐着男囝勤书册，生着女囝勤手车。
乌云飞过白云开，龙眼开花搭枝垂。
生着男囝勤书册，生着女囝勤绞规[1]。

这种表现手法，与潮州畲歌、闽东畲歌的歌词均相同或相似。

潮州畲歌的歌词一般分为两节，多至三、四节，每节由七言四句组成，上下两节常为变化重复。如：

阿公要食韭菜羹，后头韭菜还未生。
保贺阿公食百岁，牵仔牵孙入书斋。
阿公要食韭菜汤，后头韭菜还未长。
保贺阿公食百岁，牵仔牵孙入祠堂。

前后两节意思相同，仅第一、二、四句结尾有一二字改动。上节分别为："羹"、"生"、"书斋"，下节改为："汤"、"长"、"祠堂"。如此反复，能收到突出主题思想，加深听者印象的效果。尾字的改动，又使声韵有了变化，而增添音乐歌调的回环反复之美。

与此相类似的，在闽东畲歌的散条中，有一种"三条变"的形式。闽东畲族人民把一首歌（或一节歌）称为一条歌。"三条变"就是将一条歌第一、二、四句的最后一个字（其余歌词和第三句不变）改变一下，就又另成一条；变了两次，就成三条。如：
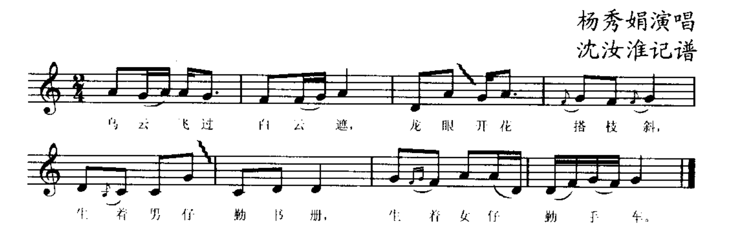
门前水井七尺深，一双鲤鱼头带金，
有缘游出给娘看，无缘游转井中心。

把这条歌的第一、二、四行的最后一字更改一下，就多了下列两条歌：
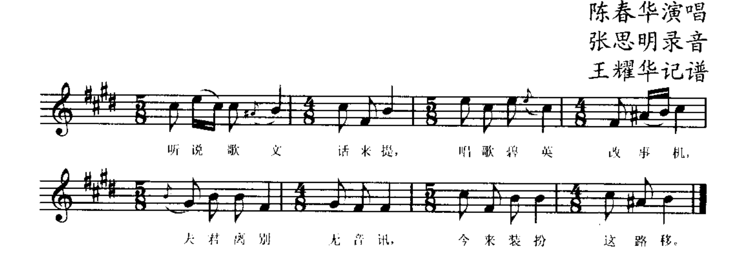
门前水井七尺长，一双鲤鱼头带黄。
有缘游出给娘看，无缘游转井中央。
门前水井七尺奇，一双鲤鱼头带枝。
有缘游出给娘看，无缘游转井中去。

曲调方面，诏安畲歌与具有典型意义的畲族民歌音调，已经很难寻出直接的联系。然而，却与诏安汉族民间唱歌册的旋律甚为接近。如：

谱例 21　乌云飞过白云遮（诏安畲歌）
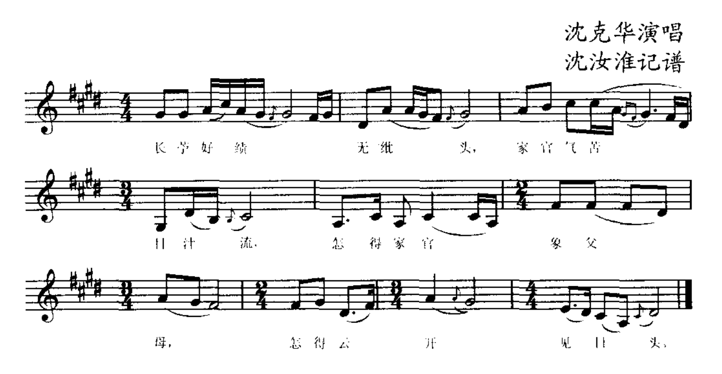


谱例 22　陈世美（诏安歌册）



以上两例，在节奏处理、旋律音调、调式色彩等方面的相通之处是显而易见的。还值得注意的是，诏安歌册作为一种民间吟诵体文艺形式，也多流行于青壮年妇女之中，因此，我们能否设想，这种诏安畲歌就是唱歌册者吸收畲歌歌词，而用歌册旋律来吟唱的产物。因为在诏安

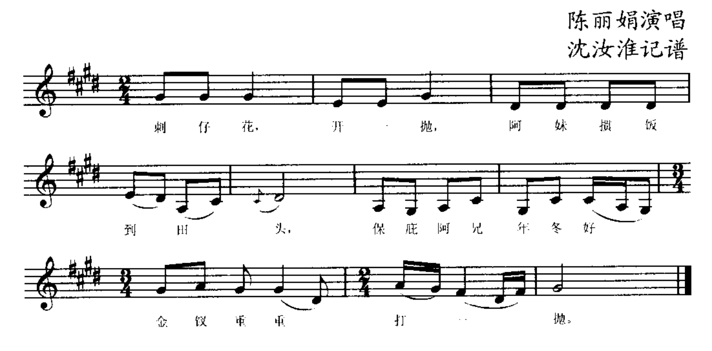
历史上确实曾经居住过畲族人民。据《诏安县志》载："元太祖至元十七年（公元1230年）……吊眼（按：即农民起义领袖陈吊眼）出走桂龙逃入畲间"，"桂龙所逃畲间即诏安乌山十八洞处。"至明代万历年间，仍有畲民在六洞等处居住。据沈铁《游六洞丈量学田记》载："而二都在万山丛中，谷峭岭半。插天表至六峒则畲民所居住者。……男子束发脑后，妇女椎髻于前，与城邑迥别。"畲歌似应是畲族人民居住诏安一带时，被流传于诏安汉族人民之中。此后，虽然畲族人民逐渐北移，可是畲族人民的艺术劳动成果却深受诏安汉族人民所喜爱，而被传承至今。并且在曲调方面还进行了许多丰富和发展，出现了诸多变体。如：《怎得云开见日头》，以缓慢的节奏、委婉的旋律，抒发了旧社会受气媳妇的哀怨。

谱例21　怎得云开见日头（诏安畲歌）



《刺仔花，开一抛》以单纯的节奏，明朗的音调，表达了纯朴的感情和美好的愿望。

谱例 24　刺仔花，开一抛（诏安畲歌）



因此，我们可以说，诏安畲歌是畲词汉曲，是畲族民歌被汉族人民所吸收、改造的产物。

以上所举虽然仅是沧海之滴水，寰宇之涓尘，但是，由此亦可看出，在很长的一段历史时期以来，畲族人民不仅以其独特的音乐艺术丰富着祖国的文化宝库，而且还在与汉族人民（尤其是客家人）的交流中，一方面吸收养分，充实自己，发展本民族的音乐文化；另一方面又施影响于汉族人民，给汉族音乐增添新鲜血液。从而为发展祖国音乐文化作出自己的卓越的贡献。

[附记]本文在采访过程中，曾得到闽西、闽南、粤东地区许多畲族同胞和有关部门的大力支持。云霄县文化馆柳启敏、诏安县文化馆沈汝淮、潮州市文化局杨业成、上杭县文化局袁宏亮、连城县文化馆张江万、长汀县文化馆刘胜汀等同志，在百忙中抽暇陪同采访，给予多方协助。在此一并致以深切的谢忱。

(1) 绞规——古代手工操作织布机。

（原载《福建民间音乐研究》第3辑第132－149页，
福建省音乐家协会，1984年10月）



中国传统音乐研究50年之回顾与思考

中华人民共和国成立五十周年以来，中国传统音乐研究与其他学科一样，也取得了长足的进步。回顾其发展历程，总结经验教训，对于今后的进一步发展是颇有裨益的。

1 回 顾

自1949年以来，中国传统音乐研究大致可以分为三个阶段：一是20世纪50年代初期至60年代中期，以中国传统音乐资料的搜集、整理为特点，并开始进行传统音乐的个案研究，酝酿着总体研究；二是20世纪60年代中期至70年代中期的"文化大革命"，传统音乐研究处于停滞状态；三是20世纪70年代末以来，中国传统音乐研究进入蓬勃展开期。

综观新中国成立以来的50年间，中国传统音乐研究大致有如下几个方面的特点。

一、坚持理论联系实际的原则，注重传统音乐的调查采访、收集整理和资料建设工作。

建国以来，在传统音乐的调查采访和收集整理方面，大致经历了两个阶段：第一个阶段是20世纪50年代初期至60年代中期，由于国家文化主管部门提出继承遗产、发扬传统的方针政策，各省相继成立音乐工作组或戏曲工作组，具体负责传统音乐的采集工作，所以，在大多数省（区）都开展了民歌采访活动，在此基础上，自50年代中期开始，各地先后出版了以省（区）、民族或歌种为单位的民歌集，并于1961年经中国音乐家协会与中国音乐研究所、音乐出版社协商，决定开始编纂以省（区）立卷的《中国民间歌曲集成》，只是因为"四清"运动和"文化大革命"，才使此项工作半途中断。此外，还由当时的中央音乐学院研究部等专业研究单位、小组和个人，进行了河北定县子位村笙管音乐、北京单弦牌子音乐，江苏无锡十番锣鼓，著名民间音乐家华彦钧的二胡曲、琵琶曲，北京智化寺京音乐，西安鼓乐，山西河曲"山曲"、"二人台"、"打蓝调"，甘肃青海"花儿"，湖南民间音乐，榆林小曲，古琴谱，山东曲阜祭孔音乐等专题性采录工作；由北京古琴研究会进行琴曲、琴歌的发掘整理，收集琴谱、琴论等琴学遗产；部分地方戏曲和曲艺的专业工作者还整理了一批戏曲、曲艺音乐资料。这些采访工作，均为后人留下了弥足珍贵的有关传统音乐的历史、学术资料。



第二阶段是1979年至现在。由于文化主管部门和有识之士的远见卓识、精心组织，所以，使传统音乐的采录整理工作出现了集中、全面、系统、科学的局面。首先，在全国范围内，以省、市、自治区为单位的民歌、曲艺、戏曲、器乐（含宗教音乐）四部民间音乐"集成"规划的提出及其实施，使我国各地、各民族、各种体裁形式的传统音乐，

在普查的基础上，得以有计划有步骤的全面采录、收集、整理，其基本手段是音（录音）、谱（乐谱）、图（图表、图片）、文（文字）、像（照片、录像）相结合，基本要求是“范围广、品种全、质量高”，并努力做到科学性、文献性、学术性的相互统一。至1998年10月为止，已出版民歌集成21卷、戏曲音乐集成13卷、民族民间器乐曲集成12卷、曲艺音乐集成10卷，其余各卷也正在积极收集、整理、编辑之中。其次，《琴曲集成》的影印出版，是对我国琴学遗产继承弘扬的重要贡献，其中包罗了宋元以来几乎全部有代表性的琴谱、琴论、琴歌、琴制刻本，具有重要的文献资料价值，目前已出版第1至14册和第16、17册。全部出齐后将有24册。再次，就是对于各种具有代表性的乐种、乐人资料的搜集、整理和编辑出版，在乐种方面有福建南音、西安鼓乐、维吾尔族十二木卡姆、河北固安屈家营“音乐会”、辽南鼓吹、鲁西南鼓吹乐、江南丝竹、潮州音乐、广东音乐等，在乐人方面有苏南十番鼓鼓师朱勤甫、评弹丽调代表人物徐丽仙、花儿歌唱家朱仲禄等。

二、学科意识的不断增强，并努力于研究方法的探索和创新。

对于中国传统音乐研究，在20世纪70年代末之前一般都称之为“民族音乐研究”。自80年代初以来，许多人都接受了“民族音乐学”这一称谓，并把中国传统音乐研究纳入民族音乐学的学科范畴。对此，曾有部分学者展开过激烈的争论，如果我们透过其称谓之争的表象，就可发现争论的双方都在致力于中国传统音乐研究的学科意识的升华，希望在观念上把这一领域的学术活动纳入社会科学中的一个独立门类和学科，通过实践确立其研究范围、对象、方法和手段，从而建立自己的学科体系，促进研究深度、广度和整体性的突破。

在研究方法的探索和创新方面，一是通过翻译出版国外有关民族音乐学的经典著作，邀请欧美学者来中国讲学等方式，介绍国外民族音乐学的发展、学科理论及其方法论，使中国学者开阔眼界、拓宽思路；二是许多中国学者也以自己的研究成果为民族音乐学学科的发展作出了应有的贡献。前者的主要译文集中在《民族音乐学译文集》、《音乐与民族》、《中国音乐》1995年增刊《全球视野的音乐文化研究》之中，后者的代表性著述有沈洽、伍国栋、管建华、杜亚雄等人的论著，如：《民族音乐学研究方法导论》、《"融入"与"跳出"：由"局外人"与"局内人"问题引出的思考》、《音乐文化的双视角关照——民族音乐学的一种新定位》（以上沈洽），《民族音乐学》（伍国栋），《音乐人类学》（管建华）等。

在以上探索创新的基础上，许多学者通过自己艰苦而富有创造性的研究，试图建立具有中国特色的音乐文化学、音乐社会学、比较音乐学、音乐人类学、民族音乐学等，或者以论文形式提出了学科的初步架构，或者撰写了相关的论著。

三、研究队伍的形成和不断壮大

建国以来，中国传统音乐研究队伍经历了一个由少到多、从小到大的发展过程。至20世纪90年代末，已经形成了由三个方面来源的人员组成的专兼职相结合的较为壮大的队伍。一是专业性研究机构及其人员，其核心是中国艺术研究院音乐研究所，这里集中了一批在学术上有较高造诣、有坚实理论基础和丰富实践经验的研究人员，经几代人的努力，50年的积累，该所已成为中国传统音乐研究的资料中心、人才中心、研究中心，与此同时，中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院以及其他音乐学院和各省、市、自治区的音乐研究所或艺术研究所中的音乐研究室，都有一批致力于传统音乐研究、成果丰硕

的专职研究人员。二是分布于中央和地方各音乐院校、艺术院校音乐系、高等师范院校音乐系，从事中国传统音乐教学工作的教学人员，他们为了搞好教学、提高教学质量，经常深入实际，调查采访，实地考察，进行各种专题性研究，并且屡有成果问世。因此，他们可以称为半专业性研究人员。三是在各省、市、自治区群众艺术馆，各地（市）、县文化馆（站）从事音乐工作的干部，他们一方面活跃于各地，担负着当地群众性音乐活动的管理、指导的职责，另一方面也具体负责当地传统音乐的搜集、整理，尤其在民族音乐四部集成的编撰工作中，他们所付出的艰辛劳动是该项目研究取得进展和成功的基本保证之一，同时，他们自身也在这一工作过程中得到了研究方法和研究水平的锻炼提高，并有一批成果问世。因此，由他们构成了中国传统音乐的广泛的业余研究队伍。

在中国传统音乐研究队伍的成长和壮大过程中，全国性和国际性专门学会的成立也起着一定的促进作用。其中，中国传统音乐学会和中国少数民族音乐学会是两个最为重要的全国性学会，它们团结了上千会员，通过每两年举行一次的学术性年会来交流研究成果，切磋研究方法，交换学术信息，促进学科发展。此外，东方音乐学会、亚太地区民族音乐学会、国际传统音乐学会等组织，在促进中国传统音乐研究的国际性交流方面也起着积极的作用。

四、学术研究领域往深度、广度扩展，学术研究成果的大量问世。

如前所述，建国以来的中国传统音乐研究大致可以分为两个阶段。在这两个阶段中，如果说第一阶段是属于资料积累、夯实基础和摸索前进阶段的话，那么，第二阶段就是突飞猛进、蓬勃展开的阶段。在第一阶段中，除了前述传统音乐资

料搜集整理之外，个案研究的成果主要体现于发表在当时《人民音乐》、《民族音乐研究论文集》、《音乐研究》中的有关传统音乐研究的论文；综合研究的最重要成果就是由全国几十名研究、教学人员参加，由多位著名学者执笔完成的《民族音乐概论》。它是有关中国民间音乐的第一次系统深入的理论概括，为后来相当一个时期的分类研究提供了较为清晰的理论框架，至今仍在教学、研究中起着重要的作用。

在20世纪70年代末开始的第二阶段中，由于学科意识的强化，研究方法的探索和创新，所以，使中国传统音乐研究的面貌有了很大的改观。无论是研究领域的拓宽，或者是对于各研究课题的深入挖掘，都有显著的进展。

在研究课题的深入挖掘方面，出现了一系列重要的学术成果。如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（中国大百科全书总编辑委员会《音乐舞蹈》编辑委员会，1988年）、《中国音乐辞典》及其续编（中国艺术研究院音乐研究所，1984年、1992年）、《中国音乐书谱志》（中国艺术研究院音乐研究所，1982年）、《中国古代音乐史稿》（杨荫浏，1981年）、《先秦音乐史》（李纯一，1994年）、《中国音乐年鉴》（中国艺术研究院音乐研究所，1987—1996年）、《中国音乐史图鉴》（中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社，1989年）、《中国乐器图鉴》（中国艺术研究院音乐研究所编、刘东升主编，1992年）、《中国民族音乐大系》（上海音乐出版社，1989年）、《戏曲音乐研究丛书》（人民音乐出版社，1985—1995年）、《中国多声部民歌概论》（樊祖荫，1994年）、《中国少数民族音乐》（杜亚雄，1986年）、《探流溯源》（黄翔鹏，1993年）、《土地与歌》（乔建中，1998年）、《中国音乐美学史》（蔡仲德，1995年）、《音腔论》（沈洽，1981年）、《汉族民歌概论》（江明惇，1983年）、《民族器乐》（袁静芳，1987年）、

《三弦艺术论》(王耀华，1991年)、《中国少数民族音乐史》(袁炳昌、冯光钰主编，1998年)等。与此同时，在整体研究、分布研究、分类研究、乐种体裁研究、曲目研究、型态研究、乐器研究、图像研究、乐志、乐学、乐人、乐社研究等方面，都出现了一批较有深度有学术价值的研究成果(详见《当代中国音乐》第545—549页，李焕之主编，当代中国出版社，1997年)。据《中国音乐年鉴》1987—1996年所载音乐新书目录和论文目录统计，自1986—1995年，共出版有关中国传统音乐研究的著作193部，论文2400篇。

在研究领域的拓宽方面，一些学者正在开辟新的学科领域。如：由黄翔鹏、赵宋光首先倡导的，从音乐型态学一般理论所触及的各个方面研究其艺术技术规律与民族特征的“民族音乐型态学”；李纯一、吕骥、黄翔鹏、童忠良等人多有研究成果的，伴随着曾侯乙编钟的发掘和研究不断兴盛起来的“音乐考古学”；叶栋、陈应时、何昌林、席臻贯、赵晓生等人所共同致力的，由对敦煌古谱研究而起步的“古谱学”；杨匡民、江明惇、李惟白、苗晶、乔建中、黄允箴等人共同努力的，把音乐与其根植之文化环境联系起来考察，研究音乐文化的地理分布的“音乐地理学”；董维松、袁静芳所倡导的，以研究乐种的科学概念、模式及发展规律为主要对象的“乐种学”；由沈洽、伍国栋等人倡导和致力的，用民族音乐学的理论和方法，对根植于某一特定文化环境中的音乐及与之相关的文化脉络进行全面考查、收集、记录、描述和系统化处理的“民族音乐志”和“民族音乐志学”；杜亚雄、王耀华、伍国栋、李昕等人所共同努力并有成果面世的，以揭示不同音乐文化间的异同及阐释产生该异同之原因为主要研究内容的“跨文化音乐比较研究”，由刘东升、庄壮、牛龙菲等人共同致力的，从图像资料来研究中国传统音乐的“音乐图像学”。这些成果

将为进一步深入研究中国传统音乐的型态特征和人文价值提供广阔的前景。

2 思 考

回顾50年的历程，面对21世纪，对于中国传统音乐的研究，笔者有如下五个方面的思考。

一、理论与实践相结合

任何一门学科的发展与进步，都必须要有先进的科学的学科理论作指导。当今，中国传统音乐研究作为民族音乐学的一个组成部分，我们应当运用民族音乐学的理论、方法为指导来进行学科理论的构架，确定其学术位置、研究范畴、研究方法和研究手段。并且还应当从中国传统音乐研究的实际出发，对民族音乐学的理论、方法的发展有所丰富有所发展。然而，中国传统音乐研究又是一门实践性非常强的学问，它要求研究者深入实际，深入民间，参与实践，实地考查，从传统音乐赖以存活的社会文化脉络中去理解音乐。事实上，在我们的前辈、同辈研究者中，凡是在某方面有所发现、有所创见的人，无不与其注重以各种方式参与该研究对象的艺术实践或实地考查有关。在前辈音乐学者中，杨荫浏先生是“天韵社”的最后一代传人，从少年时代开始，就在这个古老乐社中通过艺术实践为日后的传统音乐研究事业打下了深厚扎实的功底，此后，又对民间丝竹乐、十番鼓、十番锣鼓、河北吹歌、北京智化寺京音乐、山西五台山青黄庙音乐以及种类繁多的戏曲音乐、说唱音乐进行了学习、搜寻、调查研究，因此，他能以独具的广阔视野，在中国传统音乐研究中

作出重要贡献，产生重大影响；黄翔鹏先生提出“一钟双音”的理论是得益于20世纪70年代末他所参加的山西、陕西、河南等地音乐文物的实地考察，音乐型态学的构想则来源于对曾侯乙墓音乐文物的考察及钟磬铭文的深入调查研究；李纯一先生在写作《先秦音乐史》的过程中，更是花了几年时间对考古发现的上古乐器进行了实地调查和系统研究，并且撰成《中国出土上古乐器综论》一书。在同辈音乐学者中，乔建中、沈洽、杜亚雄，伍国栋对于西北花儿、基诺族音乐、裕固族音乐、白族音乐的深入系统的实地考查，丁承运、吴世忠对于七弦琴演奏艺术和福建南音唱奏活动的亲身参与，都是他们在相关领域能够奉献出优秀研究成果的根基。事实证明，中国传统音乐的研究者，只有亲身投入到传统音乐赖以生存的现实生活中去，通过实地调查，参加民俗活动、深入民间社团，学习活生生的传统音乐，才能使自己的研究工作有扎实的根基，有取之不尽、用之不竭的源泉。

理论与实践相结合的第二层含义，是中国传统音乐研究的理论成果应当与学校音乐教育的实践相结合，使之成为学校教育的一个重要内容。不仅在大学里，在专业音乐院校、在高等师范院校的音乐系科，而且在普通学校音乐教育的音乐课里，都应积极慎重及时地将中国传统音乐研究的成果，体现在教学计划、课程设置、教学大纲、教学内容、教材等各个方面，并在教学方法和师资培养方面予以相应的配套改革，使我们的下一代能像语言教育中接受普通话那样地得到较好的中国传统音乐的教育。

理论与实践相结合的第三层含义，是中国传统音乐研究的理论成果与音乐创作实践相结合，使之成为现实音乐创作的参考，对音乐创作实践起指导和促进作用。建国以来在这方面曾经有过许多成功例子。50年代，黎英海先生本身就是集传统音乐研究家和作曲家于一身，在传统音乐研究方面曾有专著

《汉族调式及其和声》，并以此理论来进行教学，指导创作。70年代以后，施光南的音乐创作也是在自己深入学习、钻研中国各民族、各地区传统音乐，吸取传统音乐研究成果的基础上进行的。福建省年青作曲家吴少雄在介绍他创作民族器乐合奏《闽南三阙》和交响诗《刺桐城》的经验时，也谈到从福建南音以及福建南音学术研究成果中得到启发的经历。事实证明，中国传统音乐及其理论研究成果，已经和正在成为作曲家创作社会主义新音乐的重要参考和借鉴。从事中国传统音乐研究的理论工作者和从事音乐创作的作曲家们，应当在创造有中国特色社会主义新音乐这一共同目标中，成为亲密的朋友和合作者。

二、宏观与微观相结合

这是一般科学研究的普遍规律。但在民族音乐学中具有更为重要的意义。民族音乐学要求有广阔的视野，对音乐文化作整体观照，不仅从母体文化角度，而且也从非我文化角度，并且将这两种视角有机结合；同时，还要求对研究对象作深入细致的调查、考察、分析、研究。也就是说，要在宏观指导下进行微观考察分析，又要在微观基础上作宏观综合研究。二者缺一不可。如果没有宏观指导的话，那么就将陷入只见树木不见森林、就事论事的窠臼，不可能把握事物的整体。反之，如果没有微观基础的话，那么这种宏观就可能是空洞无物的躯壳，更不可能言中其本质。

在中国传统音乐研究中，似有如下几个层次的宏观与微观关系：一是民族音乐学整体理论的宏观与对具体音乐实例分析的微观。亦即：要在民族音乐学这一宏观理论指导下，来认识世界各民族、各地域、各种体裁形式的音乐。二是世界民族音乐的宏观与中国传统音乐的微观。也就是说，要在世界音乐的整体、世界音乐历史发展长河来看中国传统音乐，并理解它

的特点和位置。三是中国传统音乐的宏观和各民族、各地域、各种体裁形式音乐的微观。即：要从中国传统音乐的整体来考察各民族、各地域、各种体裁形式的音乐、乐曲及其某一音乐因素，并明确它们的特色和位置。

在中国传统音乐研究中，如果说1966年之前的17年是以微观研究为特点的话，那么，80年代初期以来，已逐渐走向宏观与微观相结合的道路。但是，当前必须强调的是由于“浮躁”情绪的影响，在传统音乐研究的某些问题上，在某些研究者的身上，尤其应当注意对于微观问题的深入调查、实地考查，使我们的研究有更为扎实的基础。与此同时，也应当注重民族音乐学理论体系的掌握，用这一整体理论为指导，使我们的研究能够把握总体方向，抓住主要问题，得出科学的可靠的结论。

三、中国与世界相结合

如果反思我国近现代学校音乐教育历史的话，我国的音乐教育是既有得又有失的。其中最重要的缺失是忽视了中国传统音乐理论的研究和教学。为了不失去民族优秀音乐文化传统的根基，也为了在国际音乐文化交流中有对等的理论基础，如果从这两个着眼点来理解，我们当前所从事的中国传统音乐理论研究就有了更为深远的意义，并更具使命感和紧迫感。我们应当在对历史发展过程的纵向深入研究中，在与东西方诸民族音乐和中国各民族地域之间的横向比较中，探寻中国传统音乐的民族特征，总结中国音乐的理论体系。并及时地将这些研究成果吸纳入学校音乐教育当中，使中国音乐理论成为贯穿于音乐教育中的一条主线，深入人心，使本国、本民族的音乐语言和音乐理论就像“母语”及其语法那样地被青年学生和人民群众所熟悉、所掌握。

然而，我们在主张加强中国传统音乐研究和教学的时候，决不意味着削弱对欧洲以及世界其他地区音乐的研究和教学。

正如人们经常议论的那样，“中国缺少对世界的了解，世界也缺少对中国的了解”，所以，我们不仅不应该削弱，而且还需要加强对世界各民族、各地区音乐的研究和教学，只有这样，才能使我们具有较为广博的音乐知识，较为全面的音乐素养，树立起正确的对待传统音乐文化的观念。即：以中华民族的优秀传统音乐文化为根基，既注重继承，又重视发展，既继承一切优秀的民族传统音乐文化，使之得以弘扬，又重视对他民族优秀音乐文化的借鉴、吸收，并按时代的需要进行民族音乐文化的发展。使我们的音乐文化之树扎深根于传统和现实土壤，并在此基础上广泛吸收，嫁接杂交，引出新的优良品种，结出丰硕的成果。

四、音乐与文化相结合

民族音乐学是兼具音乐学和民族学这两门学科优点的新兴学科。在对中国传统音乐的研究中，不仅要从音乐学的角度研究中国传统音乐的本体，而且要从民族学的角度研究形成这些音乐的文化脉络，亦即“从文化脉络中来研究音乐”。在此，对于音乐艺术自身的研究和对于音乐艺术所处文化历史环境的研究是相互为用，不可偏废的。音乐型态学的提出是新方法作用于传统音乐研究工作的最新结果；民族学、人类学包括风俗、文化、社会生活的研究，不应脱离音乐自身而奢谈文化历史问题。为此，要求中国传统音乐研究者，既应当具备音乐学的基本理论、基础知识和基本技能等方面的扎实功底，能对音乐本体进行透彻的分析，又应当具备较为丰富的民族音乐学及其相关学科的基本理论、基础知识和基本技能，能够打破就音乐论音乐的局限，真正实现“从文化脉络中来研究音乐”。

然而，从当前中国传统音乐研究队伍状况来看，各种类型的人员各有所长，亦各有所短，对于专业音乐院校出身的研究者来说，他们受过比较严格的音乐学基础的专门训练，

因此，对于音乐本体的分析具有驾轻就熟的优势，但是在民族学、人类学及其相关知识方面往往显得相对薄弱。对于高等师范院校和其他综合性大学音乐系科出身的研究者来说，原来所在大学具有综合性多学科的优势，或者跨系选修，或者耳濡目染，受到较多的人文社会学科知识的熏陶，因此，掌握了较为丰富的哲学、文化学、民俗学、方言学等方面的知识，有利于对音乐“文化脉络”的研究，但是，在音乐学基础方面又往往有待于加深、加厚、加宽。

总之，为了得心应手地使用民族音乐学的方法来对中国传统音乐进行研究，无论是专业音乐院校出身或非专业音乐院校出身的研究者，都必须加强学习，扬长补短，不断提高自身的学术水平和研究水平。

五、个体与群体相结合

在学术研究中，个体劳动是基础，但是群体的协作和合作在某些时候也起着重要的作用。因此，个体为主，群体为辅，个体与群体相结合，也就成为学术研究的一般性活动方式。

50年来，中国传统音乐研究的许多重要成果是个体研究的结晶。与此同时，也有一些重要研究成果是群体合作的结果。如：20世纪60年代初期的《民族音乐概论》，是全国几十名音乐学者集体攻关的成果；20世纪80年代初期的《中国音乐辞典》，是以中国艺术研究院音乐研究所的研究人员为主，由全国各地近200名研究者参加撰稿的一部辞书；民歌、曲艺、戏曲、器乐四部民族音乐“集成”的编纂，更是数千人集体协作的“文化长城”。事实证明，群体的协同合作，对某些攻关性重大研究项目来说，不失为是一种较好的活动方式。

面对21世纪，中国传统音乐研究也应继续坚持“个体为主，群体为辅，个体与群体相结合”的活动方式。

所谓个体为主。指的是研究活动中，主要依靠的是个人的耐心细致的脑力劳动。由个人承担的研究项目自不待言，即使是由群体承担的课题，也必须分解为许多子课题和各个部分，这些子课题和各部分也是依靠个人的艰苦劳动来完成的。

然而，有些重大课题，由于份量重，涉及面广，工作量大，远非个体所能承担，而必须依靠群体之协同合作。如前所述之四部民族音乐集成，如果不是由文化主管部门（文化部和中国音乐家协会）出面组织、协调的话，那么要付诸实施是根本不可能的。

同样，面对21世纪，在“集成”完成之后，如何充分利用这难于取尽的“资料库”，来开展对中国传统音乐的系统、深入的学术研究，也还必须依靠文化主管部门的组织、协调、统筹、规划，打破部门分隔的界限，提供必要的便利。在此，笔者十分赞同赵宋光、乔建中、韩锺恩的意见，应当有“集成后”意向，“跨世纪”准备，不把“集成”视为终结，而是视为一个新的开端，有计划有步骤地认真开发这一资料库，并将意识自觉地转向新的“视界”与“领域”，建立和健全以学术领域、分支学科、研究课题为中心的学术系统开发功能，提倡个体和群体的分工、合作，使“集成后”的中国传统音乐研究能有一个新的更为显著的突破。

参考文献

李焕之主编 《当代中国音乐》，当代中国出版社，1997年，北京。
田青等主编 《中国音乐年鉴1987—1996》，中国艺术研究院音乐研究所，1987—1996年。
乔建中 《中国民族音乐十年》，《人民音乐》，1990年第4期。

（原载《音乐研究》1999年第3期第10—16页，
人民音乐出版社，1999年9月）

三、音乐教育研究

中国近现代学校音乐教育之得失

中国的近现代学校音乐教育，如果从康有为1898年上书光绪皇帝的《请开学校折》算起，已经度过了95个春秋，如果从沈心工于在1901年在上海南洋公学附属小学创设“唱歌”课开始，至今亦有90个年头。九十余年来，许多音乐教育家对此作出了杰出的贡献，取得了显著的成绩，培养了大批优秀的人才，但是，就中在涉及中国音乐发展的问题上，尚有值得引起充分注意的倾向和问题。虽然我们不能用今人的观点来苛求于前人，但是，“以史为鉴可以知今后”，因此，本文拟对此作一初步探讨，并略述当代音乐教育发展之浅见。

1 中国近现代学校音乐教育之得失

得：

之一，引进了欧洲近现代音乐教育体系，使中国音乐教

育走上系统化、规范化的道路。

中国的传统音乐教育，虽然从周代开始就有“大司乐”这一专门机构，之后，孔子提倡“礼、乐、射、御、书、数”，唐代在“教坊”、“梨园”有一整套严格的训练、考绩制度，宋代以来的民间戏曲班社亦有其传承的渠道和方式。但是，在长期的普通教育中，并未将音乐列入正规课程，在专业班社的师徒传承中，亦多重技轻艺，忽视了艺术家所应当具备的全面的文化、艺术素养的培育。

“学堂乐歌”的引进，使“音乐”成为学校教育的一个有机组成部分，成为青少年必修的课目之一，这对促进音乐教育的普及和提高全民族的文化素质，无疑是个良策。在初创阶段，通过留欧、留日学人，借用欧洲音乐教育的教材、教法来培养中国的专业音乐工作者和业余音乐爱好者，对中国音乐教育走上系统化、规范化道路确曾起过促进作用。其中，在普通教育中，已经经历了由“乐歌”、“唱歌”到“音乐”课的发展，不仅只是教唱用外国曲调填上中国歌词的歌曲，而且创作了中国的艺术歌曲和群众歌曲、合唱曲，加进了古今中外的优秀音乐作品；不仅只是唱歌，而且还注意了识谱、乐理、音乐欣赏、音乐知识和音乐史常识的教学；并且有了比较系统、规范的教学大纲和教材（包括统编教材和各地的乡土教材）。在师范音乐教育方面，经历了由中等师范学校开设音乐课程，培养音乐教师，发展到在许多省份的师范学院设立音乐专修科，进而设立本科性质的音乐系，并且还在部分师范大学招收专门攻读音乐教育的硕士研究生；在师范院校音乐系的课程设置中，不仅有培养学生演奏、演唱技能、技巧的术科，而且有包括民族民间音乐、音乐名作

欣赏、中国音乐史、外国音乐史、中国传统音乐概论等在内的史论课程，包括音乐基本理论、和声学、对位法、曲式学、配器法在内的技术理论课程，包括教育学、心理学、音乐教材教法、教育实习在内的教育学科课程，以及包括大学语文、外语（英语或日语）、哲学、政治经济学、体育在内的给学生以全面素养的公共课程，这些课程的设置，使修业的学生能够具备较为全面的适应担任中学、中等师范学校音乐教师的修养和能力。在专业音乐教育方面，专业音乐院校已从最初的只有一所国立上海音乐专科学校，发展到在大陆已有中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院、天津音乐学院、武汉音乐学院、沈阳音乐学院、西安音乐学院、四川音乐学院、广州星海音乐学院，还在许多艺术院校中设有音乐系科，这些专业音乐院校和音乐系科，无论在教学计划、课程设置、教学大纲、教材、教法等方面，都已积累了丰富的经验，形成了系统化、规范化的学制。

之二，培养了大批优秀人才，为祖国争得了荣誉。

在人才培养方面，无论普通教育，或是师范教育以及专业音乐教育，都曾取得良好的成绩。普通音乐教育，面向广大青少年，使他们从小接受音乐艺术美的熏陶，虽然他们中的绝大多数不可能成为专业音乐工作者，但是，从音乐艺术所得到的美的教育，已对他们的成长产生了良好的影响。师范音乐教育，以培养音乐教师为目标，学生毕业后到小学、中学从事音乐教育，教导了一代又一代的青少年，提高了全民族的音乐水准。专业音乐教育，则在培养高水平的演唱、演奏人才方面有着更为突出的成绩。我国最早的专业音乐教育机构、如今的上海音乐学院的前身——国立上海音乐院（后改为国立上海音乐专科学校），

自1927年成立以来，已经有66年历史了，从1934年第一届毕业生开始，就有举行毕业音乐会的传统，这些毕业生走向社会以后，活跃于各地乐坛，不仅打破了过去只有外国音乐家在中国举行个人专场音乐会的局面，使中国音乐家和外国音乐家一样，登上了现代音乐活动的舞台，而且还有一大批音乐家在国际比赛中获奖。据统计，上海音乐学院在国际国内比赛中获奖者共364人次，其中，国际获奖者120人次，为祖国争得了荣誉。[1]成立于1950年的中央音乐学院，43年来，共计毕业生约4000余人，他们中间的绝大多数都已成为全国各地音乐专业团体和音乐院校的骨干力量，其中还有不少在专业上具有优异的才能，在国际比赛中获得各种奖励，赢得了一定的国际声誉。据统计，仅从1980年1月至1985年10月，中央音乐学院就有117人次在国际、国内的音乐比赛中相继获奖，其中获国际奖的有40人次，涉及小提琴、弦乐四重奏、小号、钢琴、作曲、声乐等门类[2]。其他专业音乐院校和艺术院校的音乐系科也培养了一批又一批的音乐专门人才，活跃在各地乐坛，为发展中国音乐事业尽心尽力，作出了自己的贡献。

之三，引进西洋近现代音乐及其理论，开拓了视野，促进了东西方音乐文化交流。

中国近现代学校音乐教育，无论是普通学校音乐教育的“学堂乐歌”，或是专业音乐教育的上海音乐院，它们从一开始就间接或直接地与欧洲音乐密切相关。“学堂乐歌”主要是通过留日学人从日本引进欧洲曲调、简谱、五线谱和欧洲音乐作品、音乐基本理论。国立上海音乐院，“从1927年创校到1937年‘卢沟桥’事变的10年里，教师总数曾达41人，其中外籍教员28人，中国籍教师13人，除一名国乐教师，其他的多是从欧、美、日等国留学回来的学者专家”[3]“由于萧友梅留学德国，上海音乐学院采用德国音

乐教育体制作为音乐学院的基本学制，并结合中国当时的实际情况，定出一套培养中国音乐人才的教学训练课程。第一年有学生20余人，分理论作曲、键盘乐器、乐队乐器、声乐、国乐五组。除国乐外，其他四组都是依照德国音乐院校的课程内容上课"[4]如此在学校音乐教育中引进欧洲近现代音乐及其理论，对于开拓视野、促进东西方音乐文化交流确曾起过积极的作用。（当然正如后述的也产生了消极的影响）从积极作用方面看，一是向中国音乐界介绍了欧洲音乐各个历史时期的优秀音乐作品，使中国音乐界能够共同分享欧洲音乐的优秀成果；二是通过"采用德国音乐教育体制、依照德国音乐院校的课程内容上课"，引进了以德奥为中心的欧洲音乐理论体系；三是一批有志于振兴中国音乐的音乐家，在欧洲音乐及其理论体系的启发下，探索音乐创作的中国风格，寻求在和声、对位、曲式、配器等方面的民族规律，虽然由于多方面条件的限制，未能达到建立完整的中国音乐理论体系的目的，但是，无论是在音乐创作实践，或是在理论研究方面，都付出了艰辛的劳动，取得了可贵的经验和教训。这些经验和教训本身也就是一笔宝贵的财富，可资来者之借镜。四是在东西方音乐文化交流中，使中国传统音乐文化进入了国际音乐文化的大循环中，发挥了中国音乐文化广博精深的优势，并以之丰富了国际音乐文化。

之四，促使某些新音乐形式的诞生，一定程度上推动了中国音乐的发展。

这些新音乐体裁形式包括，声乐方面的艺术歌曲、群众歌曲、合唱曲、清唱剧，器乐方面的各种欧洲乐器的独奏曲、重奏曲、管弦乐曲、交响曲、协奏曲以及歌舞剧、歌剧、舞剧音乐等。它们无论在曲调的旋律、节奏、音阶、调式方面，或是在和声、对位、曲式、配器等方面，都

较多地借鉴了欧洲音乐同一体裁的模式，因此，可以明显地感受到欧洲音乐影响的痕迹。然而，与此同时，作曲家们也都按照自己的理解在探求新的民族化的创造，虽然这些“创造”有程度上的大小、效果方面的优劣、技巧掌握的成熟与否……等差异，但是，这些努力都是难能可贵的。我们必须对它们予以充分的肯定。

今天，在我们回顾中国近现代学校音乐教育所取得的巨大成绩的时候，我们更加缅怀那些曾经为发展我国音乐教育事业而作出杰出贡献的音乐教育家，正是由于他们辛勤的栽培、浇灌，才使我国近现代音乐教育之树得以由幼木而长成材，奠定了进一步发展的基础。

然而，为了事业的进一步健康地发展，我们也应当看到以往所存在的不足之处，作“前车之鉴”。



失：

在学校音乐教育中，“欧洲音乐中心论”的影响较为深重，以欧洲音乐理论体系为基础对学生进行教育，忽视了中国音乐理论体系的深入探讨和重建，助长了妄自菲薄、盲目崇洋的思想，不利于民族优秀音乐文化的弘扬和发展。

所谓“欧洲音乐中心论”，指的是以18、19世纪的欧洲音乐为音乐发展的顶峰，以此为正统，并且用它作为标尺来评价其他地区、其他民族的音乐。

中国近现代学校音乐接受“欧洲音乐中心论”影响的情况，主要表现在以下四个方面。

其一，在专业音乐教育的学制方面，采用了以德奥为中心的欧洲音乐体制。不仅如前所述的上海音乐专科学校如此，而且，与之同时的其他大学音乐系亦如此。正如张己任在《中国近代音乐教育之发展及趋向初探》中所指出的：

> 1927年前后，燕京大学、沪江大学、金陵女子文理学院及中央大学教育学院先后设立音乐系。这些大学音乐系的设立，显然对中国音乐的专业化提供了良好的训练场所。然而在课程方面，这些音乐系多半以美国大学音乐系为楷模，中央大学则偏重军乐人材之训练。授课方面，也几乎清一色地以欧洲，尤其是德奥古代之音乐为研究传授之内容。在中国本身没有一套完整的音乐教育传统时，这种移植模仿的现象实在无可厚非。可是在这种教育制度下，却训练出许多如王光祈所说的黄脸黑发之西洋音乐家。中国音乐与西洋音乐之间的隔阂也越来越明显。在这种以西乐为主（有些学校只有西乐）的教育下，音乐成了专指西洋音乐的名词[5]。

其二，在音乐理论方面，以欧洲音乐理论为普遍真理，而取代中国音乐理论。

由于专业音乐院校在相当长的一个时期里“依照德国音乐院校的课程内容上课”，所以，课堂里所讲授的音乐基本理论、和声学、对位法、曲式学、配器法、音乐欣赏等课程，均以欧洲音乐理论为本。以这种理论体系教育出来的学生，往往误认为欧洲音乐是至高无上的音乐，误认为欧洲音乐理论为普遍真理，以欧洲乐器为先进，以用之取代中国乐器为进步的标志，所谓“将来吾国益加进步，而自觉音乐之不可不讲，人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期当亦不远矣[6]”。

其实，这种以欧洲音乐理论为普遍真理的观点是十分错误的。其错误主要在于以偏代全，以局部代替整体。仅以音乐基本理论中的“调式、音阶”为例，长期以来主要讲的就是大小调的调式音阶，这样调式音阶是18世纪后半叶至19世

纪中叶以德奥为中心的欧洲专业音乐创作实践的理论总结，从时间上看，它既没有包括这一时期之前的调式音阶理论，也没有包括这一时期之后的调式音阶理论的诸多发展；从地域看，它仅以当时音乐得以高度发展的德奥为中心，既没有包括匈牙利、捷克斯洛伐克、西班牙，更没有总结概括亚洲、澳洲、拉丁美洲的理论规律。更有甚者，竟然有人以此为金科玉律来衡量中国传统音乐，说甚么“宫调式与大调式相同，羽调式与小调式相通”，甚至于把湖南特性羽调式解释为和声小调。

其三，在音乐创作方面，以欧洲音乐体裁为效仿的楷模。

如前所述，在中国近现代音乐创作发展起来的“新音乐”体裁，诸如艺术歌曲、合唱曲、清唱剧、各种西洋乐器的独奏曲、重奏曲、管弦乐曲、交响曲、协奏曲、歌舞剧、歌剧、舞剧音乐等，绝大多数都是以欧洲同类体裁为范本移植、发展而来。它们并且成为中国近现代音乐创作的主流。与此相对的，用中国传统乐器演奏的器乐曲创作却没有得到充分的重视，并且在创作中，明显地存在着用欧洲音乐的和声、对位、曲式结构、乐队织体写法来取代中国传统器乐写法的倾向。

其四，在价值取向方面，重西轻中，以西否中。

这种价值观起始于20世纪初，所谓“以吾国今日音乐与之（案：欧洲各国音乐）相比较，其让美于西洋者，盖有五焉。一、声音之单简也。……二、节奏之粗略也。……三、曲调之陈旧也。……四、歌词之鄙俚也”(7)。认为西洋音乐“本来不能叫他做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有甚么国界的”(8)，甚至认为“所谓音乐云云，究竟应该是那一种的音乐，我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐”(9)。对于这种重西轻中、以西衡中的错误倾向，如今虽

已有所收敛，但并未彻底改变。正如韩国鐄在《从音乐研究会到音乐艺文社（新论）》中指出的："现在回溯起那一段历史，我们会感到他们在引进西乐的同时产生了一种观念：以西衡中。当时很多人以西方的（'新'的代名词）标准来衡量一切中国的（'旧'的代名词），所以总觉得西的新的好，中的旧的坏。这种现象在五四以前的许多新音乐论述中就可以发现，例如匪石的《中国音乐改良说》、曾志忞的《音乐教育论》等。从北大音乐研究会的中西并容渐渐演变到音专音乐艺文社的重西轻中是和当时的整个时代背景息息相关的，并不是一个独立的事例。而那时所形成的风气也一直都左右着日后的乐坛。时到今日，虽然民族音乐已有极大的发展，但中国音乐界的一部分人仍然未能摆脱这种价值观念的枷锁[10]。因此，在一些音乐院校以学生在国际性的声乐、钢琴、西洋乐器演奏比赛中获奖作为衡量教学质量的最重要标志（对此，笔者认为可以作为标志之一，今后还必须培养更多的高、精、尖人才，但是，此类比赛成绩不能作为衡量教学质量的惟一标志，专业音乐院校更重要的在于要为建立中国音乐理论体系和中国音乐教育体系作出贡献），民族器乐、民族音乐理论的教师在某些音乐院校不被重视，某些民族乐队以欧洲管弦乐队为效法的对象，评价作品时仍然只以欧洲作曲技法的"四大件"为衡量尺度。

凡此种种，都只能是长他人志气，灭自己威风，使音乐学子越学越觉得自己不行，越学越拜倒在他人膝下，助长了盲目崇洋、妄自菲薄的错误思想，不利于民族优秀传统音乐的弘扬和发展。

之所以产生以上所述的"欧洲音乐中心论"错误倾向，当与一定的社会、文化和音乐教育状况有关。

从总体社会背景看，鸦片战争的火炮轰开了中国的国门，在与西方列强的对照中，部分中国知识分子产生了妄自菲薄的"万事不如人"的错误观念。正如吴赣伯在《新音乐与国乐

改进》中指出的："1840年之后的中国，遭遇到前所未有的强敌，处境大非昔比，不仅不再是独一无二的神州，甚至存亡系于旦夕。中国所面临的列强，除了强大的武力，尚有别具一格的政治组织、经济力量、高度文化，一旦短兵相接，中国的樊篱为之突破，立国基础为之震撼。于是张惶失措，自欺欺人，两无是处，遂陷入悲运。于是，连胡适这样的有识之士都认为'我们如果要想把这个国家整顿起来，如果要希望这个民族在世界上占一个地位——只有一条生路，就是我们要认错，我们必须承认自己百事不如人；不但物质机械不如人，不但政治制度不如人，并且道德不如人，文学不如人，音乐不如人，身体不如人。'几乎所有的有识之士都用一种格式在思维，觉得我们真是'百事不如人'，要向西洋人学习"[11]。

从文化教育界情况看，在"欧洲文化中心论"的影响下，错误地认为所有欧洲文化都是先进的，我们只有向欧洲学才是惟一的出路。因此，学医的只学西医，在医学院的课程中，只有按西洋医学教育学制安排的课程内容，既不包括中医，也不涉及藏医、和医、印医，因为中医，藏医、和医、印医尚未进行系统的理论总结，被认为是不科学的。某些学西画的人，主张以油画来代替国画，用色彩、明暗来否定水墨、线条。戏剧界的某些人，用话剧来否定戏曲。文学界的某些人，用新诗来否定中国古典诗词。

在音乐教育界，除了前述的"欧洲音乐中心论"的种种表现之外，还在专业音乐教育中存在着重技术轻理论的弊端。刘靖之的见解是值得重视的，他在《新音乐奠基时期1920—1936》中指出："吴心柳认为蔡元培兴办音乐传习所的动机并不是完全为了提倡音乐教育，而是为了改善当时北京大学的颓废生活风气。因此，蔡氏只注重音乐的表演部分，以充实学生的课外活动，养成良好的气质，对于音乐史，作曲、音乐理论并不重视。当时

这种倾向可能是无心的，但连带影响了萧友梅以及后人，使中国的音乐教育多偏重于演奏、演唱上，以致形成‘祇有那些没出息的学生才去学理论或音乐学’的错误观念。”[12]这种注重演艺，忽视理论的影响是深远的，“学堂乐歌时代的曾志忞、沈心工和李叔同以学生歌曲为主，萧友梅在北京大学办的音乐传习所虽然已把乐理和音乐史纳入课程，但教学和活动则以演奏演唱为主。上海音乐学院成立后，经历了六十余年的历史，在国际比赛上取得声乐、钢琴、小提琴、室内乐演奏奖仍然是工作上的重要任务；1950 年 6 月成立的中央音乐学院，在音乐史和音乐学、音乐美学等方面所做的工作，虽然较上海音乐学院较多，但在培养演奏演唱家和作曲家的工作上，所付出的人力物力亦十分巨大的。事实上，这两所音乐学院的学生在国际比赛上所获取的荣誉，使学院的领导不得不重视演艺人才的栽培”[13]。正因为如此，所以“形成了后来在音乐理论、美学和历史等学科的发展远远落后于器乐演奏和声乐演唱”[14]。因此，在音乐理论、音乐美学和音乐历史等学科的教学中未能建立起自己的理论体系，只能搬用欧洲音乐理论体系，或是在欧洲音乐理论体系的基础上稍加改造。1949 年以后，大陆的许多音乐工作者、音乐院校、音乐研究机构对中国的传统音乐进行了搜集、整理、研究工作；尤其在80 年代以来，研究成绩更加显著，无论在音乐史学、音乐美学、音乐形态学等方面都有突破性的进展。但是，离建立中国音乐理论体系尚有一段差距，并且这些研究成果的大部分尚未被吸收到普通音乐教育、师范音乐教育、专业音乐教育的课堂里作为教学内容的一个组成部分。

2 当代中国音乐教育发展的思考——建立中国音乐理论体系和中国音乐教育体系

综上所述，中国近现代学校音乐教育之所以会受到“欧洲音乐中心论”的影响，除了社会、文化背景之外，还有一个重要原因，就是在音乐教育中，重演艺轻理论，重技术轻研究，缺乏对于中国音乐理论系统深入的研究，因此，不能用中国音乐理论体系来对青少年进行教育，相反地，在音乐教育中搬用欧洲音乐理论，使青少年误认为这就是普遍真理，以之来衡量中国传统音乐，于是越看越不是，越学越看不起自己的传统。为了改变这种不正常的状况，建立中国音乐理论体系和中国音乐教育体系就成为必然和必要。



时至今日，亦已具备了建立中国音乐理论体系和中国音乐教育体系的部分可行性条件。其一，中国民族音乐五大集成的对传统音乐的大规模搜集、整理，使我们对中国传统音乐的面貌有越来越清楚的认识。其二，古代音乐文物的发掘、清理、研究，以及对古文献、古乐谱、古老乐种的整理、研究，正在使我们逐渐加深对各个历史时期音乐特征的理解。其三，数十年来，许多有识之士潜心于中国传统音乐研究，无论在音乐史学、音乐美学、音乐形态学、乐律学、音乐考古学、中外音乐比较研究、各地区各民族音乐的比较研究等方面，都出现了一大批研究成果，其中尚有许多触及民族音乐本质特征的突破性成果，为进一步深入研究提供了良好的基础。其四，多年来，众多作曲家在创作实践中对民族风格追求的正反两面的经

验，理论家在民族作曲技法理论方面的探讨，可资建立中国作曲技法理论之参考。其五，音乐教育中，有识之士在课程设置、教学大纲、教材内容等方面的“民族化”的探索，为建立中国音乐教育体系提供了经验和教训。

关于中国音乐理论体系，笔者认为，应该包括中国音乐的哲学基础、思维方式、美学、形态学、价值观念等。在对历史发展过程中的纵向深入研究中，在与东西方诸民族音乐和中国各民族、各地域之间的横向比较研究中，探寻中国传统音乐的民族特性，建立中国音乐的理论体系。

进而，以中国音乐理论体系为基础，进行音乐教育改革，建立中国音乐教育体系。在此，音乐教育改革应该包括：教学计划、课程设置、教学大纲、教材内容、教学方法和师资培养等环节的把握；注意大课堂（社会音乐环境）、中课堂（课外音乐活动）、小课堂（课内音乐教学）的整体性布局。使青少年学生从一开始就能在接受人类音乐文化优秀成果的同时，牢固地掌握自己民族的优秀音乐文化。就像语言方面熟悉“母语”那样地熟悉本国的音乐文化。在这里，笔者认为刘靖之所总结的齐尔品的观点是正确的：“齐尔品认为中国音乐学生应该既能了解中国音乐传统又能掌握欧洲器乐演奏技巧、能够理解二十世纪欧洲音乐语法以及当代各大家的风格，强调中国作曲家应先精通‘母语’然后才能正确地处理、运用‘外语’”[15]。

中国音乐教育体系必须继承中国音乐的优秀传统，吸收世界音乐的优秀成果，适应当代音乐发展的历史潮流。

(1) 丁德善《上海音乐学院的创立和发展1927—1945》。刘靖之编《中

国新音乐史论集1920—1945年》第292—293页，香港大学亚洲研究中心1988年。

(2) 吴祖强《发扬好传统，开创新局面——庆祝首届教师节暨建院三十五周年》。《中央音乐学院1980年以来在国际国内音乐比赛中获奖者名单》。中央音乐学院学报编辑委员会《中央音乐学院学报》1985年第4期，第4—6页，第58—60页，中央音乐学院学报社，1985年。

(3) 刘靖之《新音乐奠基时期1920—1936》。刘靖之编《中国新音乐史论集1920—1945年》第16页，香港大学亚洲研究中心，1988年。

(4) 同上。

(5) 张己任《中国近代音乐教育之发展及趋向初探》。刘靖之编《中国新音乐史论集》1949—1976年，第445页，香港大学亚洲研究中心，1990年。

(6) 沈心工辑译《小学唱歌教授法》，1905年，转引自张静蔚编《中国近现代音乐史教学研究资料。近代部分音乐史料和论文汇编》第120页，中国音乐学院音乐学系，1983年（油印本）。



(7) 陈仲子《近代中西音乐之比较观》。同前注(2)第147—150页。原载《东方杂志》第13卷第6号，1916年6月。

(8) 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》。原载北京大学音乐研究会《音乐杂志》第一卷第3号，1920年5月。转引自陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》第143页，上梅音乐出版社，1990年。

(9) 青主《音乐当作服务的艺术》。原载《音乐教育》第2卷第4期，1934年4月。转引自张静蔚编《中国近现代音乐史参考资料·五四以来音乐论文选辑（上册）》第98页，中国音乐学院，1989年2月（油印本）。

(10) 韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社（新论）》。刘靖之编《中国新音乐史论集1920—1945年》第261页，香港大学亚洲研究中心，1988年。

(11) 吴赣伯《新音乐与国乐改进》。刘靖之编《中国新音乐史论集——回顾与反思》第106页，香港大学亚洲研究中心，1992年。

(12) 刘靖之《新音乐奠基时期1925—1936》。刘靖之编《中国新音乐史论集1920—1945年》第14、15页，香港大学亚洲研究中心，1988年。

(13) 刘靖之《国共内战时期和“建国后的十七年”的新音乐1946—

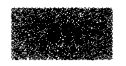
1966》。刘靖之编《中国新音乐史论集 1946 至 1976 年》第 21 页，香港大学亚洲研究中心，1990 年。

(14) 同上。

(15) 刘靖之《新音乐奠基时期 1920 — 1936》。刘靖之编《中国新音乐史论集 1920 — 1945》第 82 页，香港大学亚洲研究中心，1988 年。

（原载《音乐研究》1994 年第 2 期第 10 — 17 页）

中华文化为“母语”的音乐教育的意义及其展望



1 中华文化为“母语”的音乐教育的意义

一、中华文化为“母语”的音乐教育，是增强民族自信心、振奋民族精神的需要。

如果说，教育的本质可以分为四级，即：育人性、社会性（阶级性）、生产性、国际性的话，那么，它的一级本质就是育人性质，是开发人力资源的根本性质。因此，在教育的实践活动中，就是要掌握人的发展规律，使学生在德、智、体、美等方面得到全面发展。其中，作为德育的一个重要方面，是要树立起民族自信心和民族自豪感，振奋民族精神。在此，优秀的传统民族文化和优秀的传统音乐，在增强民族情感，增强民族心理内聚力方面，具有不可低估的作用。

然而，现实和历史的状况又是怎样呢？

从总体看，中华民族的传统文化和传统音乐有着悠久的历史，丰富的遗产，优良的传统。在几千年的发展历史中，起着维系国家统一、民族团结的精神支柱作用。并且至今仍在发挥其重大的作用。

但是，如果从近百年的中国学校音乐教育的发展历史看，是既有得又有失的。并且在涉及中国民族传统音乐发展的问题上，尚有值得引起充分注意的倾向和问题。

对于这一问题，笔者曾在《中国近现代学校音乐教育之得失》（见前文，原载《音乐研究》1994年第2期）作过初步探讨。该文认为，中国近百年来学校音乐教育的“得”在于：(1)引进了欧洲近现代音乐教育体系，使中国音乐教育走上系统化、规范化道路；(2)提高了全民族的音乐水准，培养了大批优秀人才，为祖国争得了荣誉；(3)引进西洋近现代音乐及其理论，开拓了视野，促进了东西方音乐文化交流；(4)促使某些新音乐形式的诞生，一定程度上推动了中国音乐的发展。“失”在于：在学校音乐教育中，“欧洲音乐中心论”的影响较为严重，以欧洲音乐理论体系为基础对学生进行教育，忽视了中国音乐理论体系的深入探讨和重建，助长了妄自菲薄、盲目崇洋的思想，不利于民族优秀音乐文化的弘扬和发展。主要表现为：在专业音乐教育的学制方面，采用了以德奥为中心的欧洲音乐体制；在音乐理论方面，以欧洲音乐理论为普遍真理，而取代中国音乐理论；在音乐创作方面，以欧洲音乐体裁为效仿的楷模；在价值取向方面，重西轻中，以西否中。

为了改变以上这种状况，必须在学校音乐教育中加强民族优秀传统音乐的教育，使青少年学生从一开始就能在接受人类音乐文化优秀成果的同时，牢固地掌握自己民族的优秀音乐文化。就像语言方面熟悉“母语”那样地熟悉本国的音乐文化。在这一变革中，必须探索与之相适应的音乐教育的改革方案和改

革措施。

二、中华文化为“母语”的音乐教育，是继承发展民族音乐文化传统的需要。

教育与文化的关系，是相互依存、相互制约的关系。教育对文化的建设与发展有着不容忽视的重要影响和作用。传统音乐文化既是一定民族成员生产与社会生活的产物，又是新一代进行新的生产与生活的必要条件。然而，由于传统音乐文化的特质，如价值观念、审美情趣、音乐形态及音乐所赖以存在的风俗习惯等，不可能通过生物遗传的方式保存和传递，因此，学校音乐教育就成为保存和传递传统音乐文化的重要手段。一方面在大量搜集整理传统音乐文化资料的基础上，编写具有民族特色的音乐教材，使传统音乐文化的特质条理化；另一方面通过科学研究、学术讨论、著书立说，将中华民族在悠久历史中积累的传统音乐知识进行整理，使之系统化、科学化，形成具有中国特色的社会主义的音乐教育体系。



三、中华文化为“母语”的音乐教育问题的提出，顺应于世界音乐教育发展的共同趋势。

长期以来，在西欧殖民统治者眼里，亚洲非洲的音乐是被他们政治征服的殖民地音乐。但是，自从进入现代社会以来，人们越来越认识到，在西欧的音乐传统之外，还存在着各种具有高度艺术性的民族音乐，也存在着各民族按各自的音乐特点所形成的音乐体系，它们都具有能够和欧洲音乐相媲美的审美价值和学术价值。因此，一方面出现了许多作曲家在自己的创作中运用欧洲中心以外或亚洲地区民族音乐素材的情况，如：德彪西曾接受东南亚音乐的影响，写过一些带有这

种影响痕迹的作品；南欧的格拉那多斯与阿尔贝尼斯，东欧的巴尔托克、柯达伊等，这些身处西方中心地以外的作曲家，都曾分别把自己民族的传统音乐要素大量地运用到音乐创作之中。另一方面，学术界也试图更加科学地探讨欧洲中心地以外的各个民族的音乐，出现了比较音乐学、民族音乐学，在对各民族音乐的学术研究方面也取得了很大的进展。

与此同时，在音乐教育界也出现了重视各民族传统音乐教育的趋势。在欧洲音乐教育界，从19世纪末20世纪初以来，就强调民族音乐教材的重要性。1879年在德国埃尔福特召开的音乐工作者会议上曾经作出决议，德国的唱歌教育必须教授德国民歌。1923年，在德国音乐教育者协议会的会议上，对这一议题又作了讨论。因此，以本国本民族生活为基础、以本国艺术音乐为母体的民族歌曲，就成为德国音乐教材的重要内容。在匈牙利，1930年前后，柯达伊和巴尔托克开始推行民族音乐教育运动。他们走遍全国各地搜集民歌，向世界介绍真正的匈牙利民族音乐，并以此作为匈牙利民族音乐教育的基础，编辑以匈牙利民歌为中心的音乐教材，建立音乐教育组织，形成具有匈牙利民族特色的音乐教育体系——柯达伊体系。在前苏联，著名音乐教育家卡巴列夫斯基指出：“音乐教育中心的材料，必须从民族音乐、古典音乐及现代音乐三个方面来选择，但首先必须立足于本国自己民族的音乐文化。”表现出对本国民族音乐的巨大重视。在东方，印度采取的是封闭式的民族音乐教育，十分重视民族音乐，即使是学习钢琴演奏专业的学生也必须以取得民族音乐的合格证书为毕业的前提。在日本，则以欧洲音乐教育方法为基础，而形成具有本民族特点的音乐教育体系，把传统音乐列入教育的课程，重视本民族传统音乐文化的教育。

面对以上这一世界音乐教育的共同趋势，如何以中华文化

为“母语”进行音乐教育，应该成为重要的研究课题。

2 中华文化为“母语”的音乐教育展望

中华文化为“母语”的音乐教育应该包括哪些内容？其实施方法和前景如何呢？笔者认为，似可从如下几个方面进行探讨。

一、创造良好的以中华文化为“母语”的音乐教育生态环境，提倡大课堂、中课堂、小课堂相结合。



教育的发展离不开教育的生态环境。所谓教育的生态环境，就是以教育为中心，对教育的产生、存在和发展起着制约和调控作用的多维空间和多元环境系统。对于以中华文化为“母语”的学校音乐教育来说，就是全社会的民族音乐环境。无论是国家、民族、地域、城市，或是社区、聚落、家庭的民族音乐环境，都对以中华文化为母语的音乐教育会产生直接或间接的影响。不难想象，如果一个国家的电台电视台所播放的音乐节目，都以舶来的流行音乐或外国的其他音乐为主，很少本国本民族的优秀传统音乐节目的话，那么，青少年就很难得到良好的民族优秀传统音乐文化的熏陶。相反的，如果某些地域传承着优秀的传统音乐乐种，并且该乐种又具有广泛深厚的群众基础的话，那么，下一代从小就会有良好的传统音乐文化环境，受到优秀传统音乐的熏染。在此，尤其值得注意的是民俗活动及其音乐。民俗，作为传统音乐文化的载体，尤其对传统音乐文化的传承起着重要的促进作用。在我国各地，一年到头都有各种各样的传统民俗活动。从春节、元宵、二月二、三

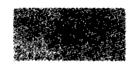
月三，到清明、端午、八月中秋、九九重阳；加上元旦、“三八”、“五一”、“七一”、“八一”、国庆等新民俗。在这些民俗活动中都有丰富多彩的传统音乐节目。因此，有人说民俗是传统音乐文化的大课堂。如果每个人从6岁懂事开始到18岁上大学为止，每年参加5次民俗活动，那么，12年就等于上了60次传统音乐文化的大课，这对他来说，是终身受用不尽的民族文化财富。我们的文化部门和有关的政府部门，如果能更有意识地从培养下一代的民族文化观着眼，来组织各种健康的民俗活动，确实是功德无量的战略性大好事。同样，以中华文化为“母语”的学校音乐教育，也必须有良好的社会音乐环境。通过电台电视台以及其他新闻传媒、社会音乐团体、机关、学校等单位，运用广播、电视、民俗节日活动、日常音乐生活等形式，来弘扬民族优秀传统音乐，创造良好的民族音乐生态环境。

在具体教学过程中，应当提倡大课堂、中课堂、小课堂相结合的教学方式。所谓大课堂，就是要走出学校，面向社会，在社会的民族音乐大环境中，通过采风、参加民俗活动、深入民间音乐社团，学习存活在人民群众中的生动的民族音乐；中课堂，指的是在学校课外音乐活动中，通过举办民族音乐知识讲座、传统文化知识讲座、民族音乐欣赏会、学生亲身参加民族音乐演奏演唱会、组织民族音乐兴趣小组等活动，使民族音乐渗透到日常学习生活的各个领域；小课堂，指的是在音乐教育的各种类型的民族音乐课程的教学中，注意提高教学质量，提高学生的传统音乐水平。

二、注重中国音乐理论体系的建立，以此为基础，进行音乐教育改革，建立中国音乐教育体系。

中国近现代音乐教育的历史经验告诉我们，以中华文化为“母语”的学校音乐教育，不仅仅是教材曲目中的民族音乐

曲目的数量问题，其根本之所在是音乐理论体系和音乐教育体系的问题。很难想象，一个连“母语”都讲不清楚，对自己民族的传统文化的优秀之所在毫无了解或知之不多的人，对自己的国家、民族会有多么深厚的感情。可是，在过去的几十年，尤其是20世纪的前半，情况确实有点类似。40年代以前，专业学音乐的中国人，唱的是洋歌，奏的是洋曲，所接受的乐理（音乐“语法”）是欧洲18世纪末至19世纪上半叶的音乐实践和理论的总结；虽然也唱一些中国歌，奏一些中国曲子，但是这些歌或曲，或者是按照欧洲作曲法（欧洲音乐的“语法”）来创作的，仍然无异于唱洋歌；或者即使有一些本民族的优秀传统曲目，由于衡量的尺度不对，就像用英语的语法来看待汉语一样，所以，总觉得这也不是，那也不对，越学越觉得自己不行。因此，以中华文化为“母语”的学校音乐教育的当务之急是建立自己的中国音乐理论体系。就像语言文学那样，要建立起汉民族和其他兄弟民族语言的语法修辞学，探讨各民族文学体裁的写作规范和规律，而不是用英语的语法修辞学和英语文学体裁的写作规范和规律来代替之。在音乐理论体系中，应当包括中国音乐的哲学基础、思维方式、美学、形态学（乐律学、乐器学、语言音乐学、曲式学等）、价值观念等。在对历史发展过程的纵向深入研究中，在与东西方诸民族音乐和中国各民族、各地域之间的横向比较研究中，探寻中国传统音乐的民族特性，建立中国音乐的理论体系。



进而，以中国音乐理论体系为基础，进行音乐教育改革，建立中国音乐教育体系。各级各类学校的音乐教育必须与之相适应，在教学计划、课程设置、教学大纲、教学内容、教材、教学方法和师资培养等方面进行改革，使中国音乐理论体系成为贯穿于音乐教育整体中的一条主线，深入人心。在此，应当像语言文学学科专门设置有关民族语言的语法、修辞，民族文学体

裁写作规律课程那样，在各级各类的音乐学校和高师音乐系科设置有关中国传统音乐概论、中国乐理、中国作曲法、中国曲式学的课程，使本国、本民族的音乐语言和音乐理论就像“母语”及其语法那样地也被专业和业余的接受音乐教育的学生所熟悉。对师范院校音乐系科的学生来说，还要能够以此来进行未来的教学，使未来的学生掌握中国音乐理论体系。与此同时，在精通“母语”（本国本民族音乐及其理论体系）的基础上，能正确地处理和运用“外语”（外国音乐及其相应的理论体系）。中国音乐教育体系必须继承中国音乐的优良传统，吸收世界音乐的优秀成果，适应当代音乐发展的历史潮流 。

三、加强民族音乐基础知识和基本技能技巧的教学，改善学生个体素质结构。

这是对学校音乐教育的普遍要求。但是首先是对专业音乐教育和高等师范院校音乐教育的要求。由于专业音乐院校担负着培养专业音乐工作者的职责，他们将在未来的工作中，对广大的人民群众和音乐爱好者起着巨大的影响作用；高师音乐教育的培养目标是培养中等学校及其他各类学校音乐教师，并通过这些音乐教师再进一步对下一代进行音乐教育。所以，专业音乐院校和高师音乐教育的受教育者的个体素质结构，对下一代受教育者和广大人民群众有直接而深刻的影响。因此，解决学校音乐教育民族化问题时尤其应当首先在专业音乐院校和高师音乐系科的学生个体素质结构中，使民族音乐的知识、技能、技巧占有适度的分量、比例。比如说，在个体知识结构方面，一般文化科学知识中应当包括中国传统文化知识，专业知识结构中应当包括中国传统音乐知识；在个体能力结构方面，根据各相关专业的不同要求，应当分别包括中国乐器

的演奏能力和教学能力，中国传统音乐理论的研究能力和教学能力，中国民族乐队的组织能力和训练能力，以及对中国传统音乐的鉴赏和审美能力等。正如人体营养结构中不能缺乏钙质，以免患上软骨症那样，专业音乐院校和高师音乐系科学生个体素质结构中的民族音乐知识、能力的适度比例，是他们健康成长的必要条件，也是中华文化为“母语”的音乐教育的基础。如果我们有一大批掌握了坚实的民族音乐理论基础、具备熟练的民族音乐技能技巧的专业音乐工作者和音乐教育工作者，再加上其他多方面条件的配合，以中华文化为“母语”的学校音乐教育就将一步一个脚印地迈向成功之路。

（原载《音乐研究》1996年第1期第8—12页）



20 世纪中国高等院校传统音乐教学的回顾及其展望

20 世纪以来，中国高等院校的音乐教育，经历了借鉴欧洲音乐教育（20 世纪 20 年代至 40 年代末）和借鉴苏联音乐教育（50 年代至 60 年代初）的两个阶段，并在实践中探索着如何适应中国国情，建立有中国特色的社会主义音乐教育体系。其中，一个较为重要的组成部分，就是如何在中国高等院校进行传统音乐教学的问题。按时间顺序下面分三个阶段来进行回顾。

1 20 世纪初至 1949 年

本时期中国高等院校传统音乐教学的特点，是以传统民族乐器的演奏教学为主，同时在作曲理论方面进行探索，并开始开设中国音乐史课程。

20 世纪初，一批音乐社团的建立，可以看成是中国最早的音乐“学校”。如 1919 年 1 月成立于北京的北京大学音乐

研究会，1919年成立于上海的中华美育会，1927年成立于北京的北京爱美乐社，1927年5月成立于北京的国乐改进社等。这些音乐社团，以活跃城市知识分子的音乐生活，用音乐陶情冶性为宗旨，积极介绍、传授传统音乐和现代音乐知识和技能，起着培养音乐专门人才的作用。当时，北京大学音乐研究会设有古琴、丝竹、昆曲、钢琴、提琴、西乐、歌唱组等6个组，还开设乐理及音乐欣赏课，在音乐欣赏课里中西并重地介绍曲目。1921年还有一个50人组成的丝竹改进会，研究讨论传统乐器、曲谱和演出形式的改进。下面是1920年北京大学音乐研究会的导师及开设课程的种目。

表1

导师姓名	别号	籍　贯	所授科目	备　考
萧友梅		广　东	普通乐理、和声学西洋音乐史	北京大学乐学讲师
王　露	心葵	山东诸城	古琴、琵琶	
赵申荣	子敬	江苏武进	昆曲	
陈　蒙	仲子	江西赣县	乐典、和声、箫	
纽　伦		英　国	提琴、唱歌	
哈门司女士		荷　兰	钢琴	
查士槛	冰如	浙江海宁	笙、笛、胡琴	
杨昭恕	心如	湖北穀成	三弦、扬琴	
刘吴卓生女士		江　苏	胡琴	义务导师

以上这些音乐社团成为中国最早一批音乐学校的基础。此后，就是在此基础上逐步建立起了一批音乐教育机构。如：1920年建立的北京女子高等师范学校音乐科，1922年设立的北京大学音乐传习所，1920年成立的上海专科师范学校音乐科（1923年改名为上海艺术师范学校）。此后，陆续成立了国立北京艺术专科学校音乐系（1926年）、私立上海美专音乐科（1925年）、上海艺术大学音乐系（1925年）、国立音乐院（成立于1927年，1929年改名为国立音乐专科学校）。至20世纪三四十年代，

又成立了广州音乐学院（1932 年）、福建音乐专科学校（1940 年）、西北音乐学院（1943 年）、湖南音乐专科学校（1946 年）、中华音乐院（1946 年）等专业音乐教育机构；成立了国立女子师范学院音乐系（1940 年）、湖北省立教育学院音乐科（1941 年，于 1944 年改为国立湖北师范学院音乐专修科）、湖南师范学院音乐专修科（1942 年）、安徽省立学院师范部艺术科（1944 年）、江西省立体育师范学校附设音乐专修科（1946 年）、台湾省立师范学院艺术系音乐科、吉林国立长白师院音乐系、湘湖师范音乐科、苏州国立社会教育学院艺术科音乐组、广州国立中山大学师范学院艺术系等高等师范院校音乐教育机构。这些音乐教育机构的办学方针，大多数都秉承“兼容并包”的方针，以欧美音乐教育体制为主要借鉴对象，以传授西洋音乐知识、技能为主要教学内容，同时加设有关传统音乐的课程或专业。如：国立音乐院创立之初（1927 年 12 月），“当时组织非常简单，除理论作曲由萧（友梅）先生自授外，此外只聘王瑞娴女士授钢琴，李恩科先生授声乐及英文，陈扈先生授小提琴，朱英先生授琵琶与笛，易韦斋先生授国文兼文牍，吴伯超先生授钢琴、二胡兼会计，雷通群先生授文化史，此外，只有庶务一人、书记一人”。由此可见，当时，在传授钢琴、小提琴、声乐理论作曲的同时，还有琵琶、笛、二胡等中国传统乐器演奏的课目。至1930 年，则在理论作曲、钢琴、小提琴、大提琴、声乐等组的同时，设立国乐组。许多音乐教育机构都开设了中国音乐史等有关传统音乐的理论课程，如 1935 年开始，杨荫浏先生在燕京大学音乐系开设《中国音乐史》课程；30 年代中期，萧友梅先生在国立音专讲授《旧乐沿革》；此后，重庆青木关国立音乐学院和南京国立音乐院在教授古琴、三弦、琵琶、二胡等中国传统乐器的演奏技能的同时，还开设了由杨荫浏先生讲授的中国音乐史、国乐概论等课程，并于1944 年写成《中国音乐史纲》，较为系统地

论及历代乐律的变迁、音乐与语言的关系、昆腔作曲法等，在国内外音乐学术界产生了较为广泛的影响。此外，在这一时期出版的有关中国音乐史的著作还有：叶伯和《中国音乐史》（1922年）、郑觐文《中国音乐史》（1929年）、许之衡《中国音乐史》（1930年）、王光祈《中国音乐史》（1934年）等。其中，以王光祈的著作影响较大，该著比较系统地论述了中国乐器、乐律、乐制的进化。

在这一时期的音乐教育机构中，尤其值得重视的是1938年春成立于延安的鲁迅艺术学院（1939年秋改名为鲁迅艺术文学院）音乐系。该系先后由吕骥、冼星海担任系主任。当时的教育方针，在注重"研究进步的音乐理论与技术"，"培养抗战音乐的干部"，"推动抗战音乐的发展"，"组织、领导边区一般的音乐工作"的同时，还提倡"研究中国音乐遗产，接受并发挥之"。在这一思想指导下，不仅在课程设置方面有：音乐概论、音乐运动史、音乐欣赏等课目，而且还组织民歌研究会、音乐工作团、音乐研究室等，深入陕北农村采集民歌，积极投入秧歌运动，开展研究和创作活动，搜集整理了《陕甘宁老根据地民歌选》等民歌集，出版了许多优秀的研究成果。其中，吕骥《民间音乐学习提纲》、冼星海《民歌与中国新兴音乐》等论文，至今仍具有重要的学术价值和实践指导意义。

在运用传统音乐为素材进行音乐创作方面，聂耳、冼星海、刘天华、黄自、赵元任、吕骥、贺绿汀、马思聪等人都作过有益的尝试，作出了重要的贡献。在群体方面，延安鲁艺音乐系和青木关国立音乐院的山歌社是成绩较为显著的两个群体。延安鲁艺音乐的师生在继承传统音乐的基础上创作了大合唱《黄河》、《生产》，秧歌剧《兄弟开荒》、《夫妻识字》、《周子山》，新歌剧《白毛女》等，既具有鲜明的时代气息，又有浓郁的民族风格特征，为传统音乐的继承和发展提供了宝贵的经验。国立音乐院山

歌社是由该院理论作曲的部分师生组成的学术团体，以探索和声的民族化为主要研究内容，对一些民歌进行了创造性的技术加工，出版了带钢琴伴奏的《中国民歌选》等民歌集，其中一些作品曾受到当时广大音乐爱好者的欢迎，并经常作为音乐传播演出节目，如：《康定情歌》、《在那遥远的地方》、《绣荷包》等。

2 1949—1966 年

这一时期中国高等院校传统音乐教学的特点，是在民族乐器演奏教学得以进一步发展的同时，展开了有关民族音乐理论教学的多方面探索。

1949 年中华人民共和国成立后，在“一边倒”、“全面学习苏联”的政治背景下，中国高等院校的音乐教育也开始了全面向苏联学习。当时的专业音乐院校，一方面大量地聘请苏联和东欧各国音乐家来华讲学授课，系统全面地讲授西欧古典音乐、俄罗斯古典音乐和东欧各国音乐，传授音乐基础理论，指导技巧训练，参与各专业教学方案、专业课教学大纲的制定，介绍苏联音乐院校各专业的教材；另一方面有计划地分批选派留学生赴苏联和东欧各国学习、深造。同时，翻译介绍了大量苏联及其他国家的音乐书籍和苏联音乐学院的教学大纲。这些措施都使中国高等音乐院校的教学转向了全面借鉴苏联经验的轨道。

与上同时，政府有关主管部门为了继承和发扬中国民族音乐的优秀传统，在高等院校的音乐教育中十分重视中国民族民间音乐的教学。

在民族乐器的演奏教学方面，各专业音乐院校几乎都成立了民族器乐系，所学专业不仅有古琴、三弦、琵琶、笛子、

二胡，而且尽量涵括几乎所有主要乐种的主要乐器、主要流派，并且还邀请民间音乐家到专业音乐院校来传授传统音乐，如：河北吹歌演奏家杨元亨、赵春峰，江南丝竹著名鼓王朱勤甫，河南板头曲著名筝演奏家曹东扶，著名山东筝演奏家赵玉斋等，都曾被中央音乐学院、沈阳音乐学院等专业音乐院校邀请任教。有些专业音乐院校还开设民族乐队指导专业，专门培养民族乐队创作、指挥人才。

在高等师范院校的音乐系（科）教学中，也普遍开设民族乐器演奏课，学习笛子、唢呐、二胡、琵琶、三弦等乐器演奏技巧；同时还开设民乐合奏课，训练学生在乐队中的协调、合作技能，培养乐队的组织、指挥能力。有些师范院校在五年制音乐专修科的教学计划中，还作了学生掌握吹、拉、弹三种民族乐器演奏技巧的规定。这些措施的制定和实施，有利于学生对传统乐器演奏技巧的掌握和继承，有利于他们在将来工作中对下一代进行传统音乐的教育和传授。

民族声乐的教学在这一时期得到了普遍的重视。在一些专业音乐院校还开设了民族声乐班，专门从事民族唱法的训练。为了更地道地掌握某些传统乐种的演唱风格，有些专业音乐院校还邀请著名的民歌、曲艺演唱家到学校任教。如：中央音乐学院邀请著名民歌手张天恩、朱仲禄等人教唱陕北、山西民歌和青海花儿；上海音乐学院邀请著名京韵大鼓盲艺人王秀卿传授京韵大鼓艺术，邀请民间艺人丁喜才教授榆林小曲等。

与上同时，民族音乐的史、论课程和作曲技法理论的教学已普遍引起重视。

首先，无论是专业音乐院校，或者是高等师范院校的音乐系（科），均加强了民族民间音乐和中国音乐史等课程的教学。这一时期，在中国音乐方面，出现了杨荫浏《中国古代音乐史稿》、廖辅叔《中国古代音乐简史》、李纯一《中国古代音

乐史稿》（第一分册）、沈知白《中国音乐史纲要》、汪毓和《中国近现代音乐史》等论著和教材，使这一课程的教学质量得以普遍提高。尤其值得注意的是60年代初期，为了交流各音乐院校（系）民族音乐理论课程的授课经验，提高教师队伍的学术水平，由中央音乐学院中国音乐研究所牵头，开办了“民族音乐概论班”，有全国60名专业教师和有关学术单位的学者参加了这次活动。在1960—1961年的长达一年的时间里，完成了专著《民族音乐概论》，参考资料“民音歌曲”、“歌舞音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”、“城市音乐”、“古代歌曲”、“民族器乐”、“说唱音乐曲种介绍”、“近现代音乐家论民族音乐”的编著和编选。其中，《民族音乐概论》于1964年代为音乐学院的统一教材正式出版。这一教材的出版，无论是在中国传统音乐学术研究史上，或是中国传统音乐教学史上，都具有重要的意义。在中国传统音乐学术研究史上，《民族音乐概论》第一次对汉族传统音乐五大类别的历史沿革、流传状况、艺术特征作了全面深入的理论归纳，阐述了它作为世界传统音乐中的一个独特体系的种种规律。在中国传统音乐教学史上，它是第一门以理论形态出现在中国音乐教坛的传统音乐课程，确立了中国传统音乐理论课程在中国音乐教育中的地位，标志着中国传统音乐教学正在走向成熟的阶段。这一时期里，在音乐院校还有许多教师先后讲授了《民间歌曲概论》、《曲艺音乐》、《戏曲音乐概论》、《民族器乐》、《单弦牌子曲》、《腔词关系》等课程。高等师范院校音乐系（科）则开设《民族民间音乐》课，在对民间五大类音乐进行听、唱、背的感性认识的基础上，讲授有关的理论知识。此外，在高等院校（含音乐学院、高师音乐系科）的各专业课教学中，均增加中国民族民间音乐作品的比重，如在视唱练耳、声乐、钢琴、小提琴等专业课中增加中国传统音乐曲目或由中国传统音乐改编的作品。

在作曲技术理论方面，音乐院校的许多教师都作了有关中国民族音乐形成特征的探索，出现了江定仙《和声的民族风格问题》、黎英海《汉族调式及其和声》、赵宋光《论五度相生调式体系》、吴式锴《中国民族调式和声问题初步探讨》、萧淑娴《关于复调音乐写作的几个问题》、陈铭志《对我国民族音乐中复调因素的初步探讨》、姜元禄《我国民间音乐中的多声部因素》、军驰、李西安《民族曲式与作品分析》（民歌、器乐部分）、中央音乐学院民族音乐系《民族乐队乐器法》等较有代表性的论文、著作，并将这些成果运用于教学，体现了探索作曲技术理论课程教学民族化途径的努力成果。

3　1978 年以来

在“十年动乱”期间，中国传统音乐被当作封、资、修的东西而遭批判，因此，在高等院校的音乐教育中自然没有了位置。

1978 年以来，随着政治上的拨乱反正，中国高等院校的传统音乐教学也逐步走上正轨，恢复了应有的地位，出现了传统音乐技巧、技能教学和传统音乐理论研究、教学得以全面展开的局面。

在传统乐器的演奏教学方面，新时期的音乐院校和高师音乐系（科）培养了一批又一批的表演艺术新人，使民族器乐表演艺术进入了流派交融、技艺综合的全面发展阶段。首先在乐器种类方面，除管、笛、箫、笙、二胡、高胡、琵琶、筝、三弦、古琴、扬琴继续受到重视之外，一些在表现艺术上失传的埙、篪、排箫、箜篌、编钟、编磬等乐器，以及部分少数民族乐器，在80

年代以来，在演奏家、教育家参与发掘研制的活动中获得新生和发展，并部分引进学校课堂，使民族器乐表演艺术总体上出现综合发展、多样追求的趋势。其次，在器乐表演形式方面，原来比较偏重于独奏，新时期以来，民族乐器的重奏、合奏形式受到高度重视，许多学校都成立了以青年教师为骨干、以学生为主体的民族管弦乐队和民族器乐重奏组，培养和锻炼学生的合作、协调能力，并在国际文化交流中发挥了重要的作用。再次，打击乐表演艺术的教学也受到重视，无论是在中央音乐学院，或者是上海音乐学院，都有专家从事研究、教学和艺术实践，并出版了《中国打击乐》等论著和教材。

1987 年以来，中国传统音乐的理论研究取得了显著的进展。其中，黄翔鹏先生对曾侯乙钟磬铭文乐学体系、对中国乐律学史、宋词乐调的研究，沈洽对汉族音乐过程中的音色、音高、力度变化的研究而提出“音腔论”，樊祖荫对中国多声部民歌的研究，乔建中对音乐地理学的研究，袁静芳对乐种学、模式研究法的研究，苗晶、乔建中、杨匡民、江明惇对音乐文化区划及其综合性特点的研究，丁承远对清商三调的研究，陈应时对中国乐律学的研究，叶栋、何昌林、陈应时、席臻贯对古谱学的研究，王小盾对中国音乐文献学的研究，蔡仲德对中国音乐美学史的研究等等，都在各自的研究领域取得了可喜的进展，并为中国传统音乐理论的教学起了积极的促进作用。

这一时期，中国传统音乐理论教学的进展主要表现在：传统音乐理论课程的增加，教学内容的充实，以及办学层次的提高。

在传统音乐理论课程设置方面，在《民族音乐概论》的基础上，陆续出现了《民间歌曲概论》、《汉族民歌概论》、《少数民族音乐概论》、《曲艺音乐概论》、《戏曲音乐概论》、《民族器乐》、《汉族器乐概论》、《民

族器乐的体裁与形式》等课程及其教材，使各种类别的民间音乐教学在深度、广度方面得以拓展。在一些学校（如：中国音乐学院）还探索按风格特征划分音乐文化区来进行教学的民族民间音乐教学体系。有的学校（如：福建师范大学音乐系、中国音乐学院、中央音乐学院等）还在《民族音乐概论》的基础上，进一步拓宽领域，试图从更为系统全面的视野来介绍中国传统音乐，开设《中国传统音乐概论》课程，从中国传统音乐的源流（三大来源、三大历史时期、吸收融化创新的三个阶段）、组成（民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐）、三大乐系及其支脉、艺术特点（音乐美学基础、音乐形态特征）等方面进行综合性的论述。

为了更好地理解中国传统音乐在世界音乐中的地位、作用，也为了在比较中明确中国传统音乐的特点，有的学校（如：中央音乐学院、上海音乐学院、福建师范大学音乐系等）还开设了《世界民族音乐概论》课程，按音乐本体的型态学特征，结合客观基础和文化背景，将世界各民族的音乐划分为9个音乐文化区，分别介绍各音乐文化区的乐器、代表性音乐体裁、音乐特征，起着开拓视野、增进学生音乐素养的作用。

此外，在技法理论方面，各高等院校相继在民族和声、民族复调、民族曲式、民族管弦乐法等教学、研究方面进行了探索，并取得了一批研究成果，出版了一批教材。

在办学层次的提高方面，自20世纪70年代末期以来，在本科教育后，按国家和专业需要，增设硕士学位研究生的培养层次，在各音乐院校和高等师范院校的音乐学硕士学位点均有中国传统音乐理论专业的学生，使中国传统音乐理论的研究、教学人才的培养提高到硕士层次，目前已有十多个单位的硕士点已毕业了数十名学生，他们正在各教学、研究岗位发挥骨干作用。

自20世纪80年代后半以来，中央音乐学院、上海音乐学

院、中国艺术研究院音乐研究所、福建师范大学音乐系，相继成为音乐学博士学位授权点，其中也包括中国传统音乐理论研究专业，使传统音乐研究的人才培养又提升了一个层次。从目前在读和已经毕业的学生看，有中国传统音乐的乐学、律学、音乐文献学、宗教音乐、少数民族音乐、音乐史学、音乐比较研究、音乐教育学等专业方向。这一学历层次人才的培养，已经和必将对中国传统音乐理论研究、教学水平的提高起重要的促进作用。

4 展 望

综上所述，20 世纪以来，中国高等院校的传统音乐教学走过了逐渐发展逐步提高的过程。在中西关系方面由“西重中轻”逐渐往“中西并举”、“中外并举”发展；在中国传统音乐的技能与理论的关系方面，由“技重论轻”逐渐往“技论并重”发展。

面向 21 世纪，中国高等院校的传统音乐教学应如何发展呢？笔者试作如下展望。

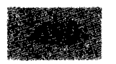
一、加强研究，加强探索，努力建立中国传统音乐理论体系和中国音乐教育体系。

综观 20 世纪中国传统音乐教学的状况，我国音乐界前辈虽然曾经历过借鉴欧美音乐教育体制和借鉴苏联音乐教育体制的两个阶段，但是并没有放弃对于中国传统音乐演奏技巧和传统音乐理论的研究、教学，并且使之逐步发展，逐步前进，取得了一定的成绩，培养了大批人才，促进了传统音乐演奏和理论学术水平的提高。但是长期以来客观存在着“西重中轻”、“技重论轻”现象，所以，至今尚未建立中国传统音乐的理论体系。

加上教学中更多地借鉴或搬用欧洲音乐理论体系，形成理论观念上的某些误区，造成对中国音乐的某些误解。为了正确地理解中国传统音乐的特点，也为了更好地创造有中国特色的社会主义新音乐，我们必须以辩证唯物主义为指导，在与世界各民族、各国音乐的比较对照中，客观冷静地对中国传统音乐的各个方面进行系统深入的研究，努力建立中国传统音乐的理论体系。并且在此基础上建立有中国特色的社会主义音乐教育体系。

二、转变观念，改革课程。

首先，应当在音乐界进行一次马克思主义民族政策的学习，在思想观念上承认民族平等，承认各民族的传统音乐都有其存在的客观基础和必要性，并在中国音乐教育中，提倡优秀的传统音乐、乡土音乐进课堂，使优秀传统音乐、乡土音乐与本国本民族的其他的优秀音乐作品、他国他民族的优秀音乐作品，一同成为哺育青少年成长的精神食粮。同时，用科学的传统音乐理论来教育青少年学生，使他们能用正确的观点来认识和理解中国传统音乐。



其次，对于“传统”要有历史的、发展的观念。传统，作为“世代相传、具有特点的社会因素，如文化、道德、思想、制度等”，它具有相对的稳定性，并在稳定发展的基础上，形成一定的模式。但是从另一方面看，传统也不是一成不变的，变异性也是它的一个重要特征。传统的稳定性使之得以延续，传统的变异性又使它得以发展，而适应于新形势和新的历史条件。所谓“传统是一条河流”，它从远古奔腾而来，向着未来滚滚而去，既古老又年轻。基于以上这一原理，对于中国音乐的“传统”我们也应当既看到它的相对的稳定性，又要承认其变异性，既看到它在世代相传中所形

成的古老传统及其音乐形态特征，并及时地对之加以总结、升华，使无论是成功的经验或是失败的教训，都成为我们的宝贵财富。

第三，在中国高等院校的传统音乐教学中，也应当转变观念，提倡“四个相结合”，即理论与实践相结合，宏观与微观相结合，中国与世界相结合，音乐与文化相结合。使中国传统音乐的教学，在学科理论的指导下，注重于实践；在宏观指导下进行微观的研究，在微观的基础上进行宏观研究；能从世界音乐的历史长河来看中国音乐，从中国音乐的整体来观照某一地域、某一民族、某一乐种及其音乐现象的某个方面；并且从文化脉络中来研究音乐。从以上这些观念出发，我们就应当在课程设置和教材内容方面都有与之相适应的改革。比如：在本科生中应当开设民族民间音乐（民族音乐概论）、民族音乐学基础、中国传统音乐、世界民族音乐、中国音乐史、外国音乐史等课程。在中国传统音乐理论研究的硕士生中开设民族音乐学、世界民族音乐概论、中国传统音乐概论、中国传统音乐专题研究等课程。民族器乐表演艺术专业的学生，是否可以一专多能，如：以二胡为主兼及其他拉弦乐器，以琵琶为主兼及其他拨弹乐器。民族器乐表演艺术专业的学生，是否也可以加强传统音乐理论学习，兼搞传统音乐理论研究。事实上，许多有成就的传统音乐理论家，如袁静芳、丁承运等人，原本就是民族器乐表演艺术的佼佼者。

三、改善生态环境，改进教学方法。

进入20世纪80年代以来，伴随着社会经济的转型，传统音乐面临着严峻的挑战。某些传统生产方式和生活方式的改变，使原来与之相伴的民俗音乐失去了存在的根基，比如：用机帆船代替木头船，使原来伴随着上滩拉牵劳动的船夫号子

失去了存在的必要；男女婚姻自主代替包办婚姻，改变了哭嫁歌所赖以存在的社会基础等等。因此，对于这些音乐体裁形式及其作品，或者承认现实，任其消亡；或者用录音录像方式予以保存；或者变换生存方式，使其脱离原来的演唱环境，搬上舞台，变成音乐会节目。

然而，也有一些传统音乐形式，比如西安古乐、福建南音、京剧、昆曲等，本身具有一定的审美价值和历史价值、学术价值，但是，由于宣传不够，群众没有更多接触它们的机会，对它们不熟悉，不理解，或者不具备基本的欣赏常识，而疏远它们。所以，就应当在其生态环境的改善方面多下功夫。比如：通过各种宣传媒介和宣传渠道来普及基本常识，使群众熟悉、理解，通过各种场合，让群众接触它们，逐渐熟悉它们；恢复各种有意义的民俗活动，使之成为民俗文化、民俗音乐的大课堂，如果各地每年有5次健康有益的民俗活动的话，那么从6岁懂事开始，直到18岁念完高中去上大学为止，共12年经历了60次大课堂的学习，这无论是对于一般知识分子，或者是专业音乐工作者、音乐教育工作者来说，都是十分宝贵的受用不尽的财富。因此，笔者恳切希望有关部门有关领导重视有意义的民俗活动的保持和弘扬，重视从根本上改善传统音乐的生态环境，使优秀的传统音乐得以很好地保存和继承。



在传统音乐演奏技巧及传统音乐理论的教学方法改进中，应当提倡注重于“文化中的传承”和“传承中的文化”。

文化中的传承，指的是要把传统音乐放置于文化脉络中来传承。使传统音乐不与其生存环境相割裂，传承者既能精到地掌握该音乐的本体，又能理解其生成的文化背景以及该音乐在文化整体中的位置和作用。

传承中的文化，指的是在传统音乐的传承中，不仅致力于音乐本体的传承，而且还要注重于该音乐所蕴蓄的文化内涵

的发掘、阐释和传授。使传承者时刻关注该音乐中的文化，着力于该音乐品种、乐曲中的文化根基、文化渊源、文化位置、文化内涵、文化审美心理的挖掘、理解和表现。只有这样才能真正理解传统音乐的精神、实质，达到传承者能“传神”，研究者“一语破的”，画龙点睛，欣赏者能体悟弦外之音，言外之意，韵外之致的境地。

参考文献

李焕之主编　《当代中国音乐》“第五编音乐教育”，当代中国出版社，1997 年，北京。

伍雍谊主编　《中国近现代学校音乐教育》（1840 — 1949），上海教育出版社，1999 年，上海。

韩国鐄　《从音乐研究会到音乐艺文社》，刘靖之编《中国新音乐史论集，第 245 — 288 页，香港大学亚洲研究中心，1998 年，香港。

张已任　《从音乐研究会到音乐艺术文社》，刘靖之编《中国新音乐史论集》，第 439 — 453 页，香港大学亚洲研究中心，1990 年，香港。

汪毓和编著　《中国近现代音乐史》（修订本），人民音乐出版社，1994 年，北京。

（原载《中国音乐》2000 年第 1 期第 7 — 12 页，
中国音乐学院，2000 年 1 月）

中小学音乐教育发展与高师音乐教育改革



1 从中小学音乐课程教学内容的变化看中小学音乐课程目标、基本理念的发展

我国的中小学音乐课程，如果从1901年在上海南洋公学附属高等小学堂设音乐课开始算起，至今已一百年有余。如果从1907年颁布《学部奏定女子小学堂章程》算起，亦已经历了将近一个世纪。其间，按音乐课程的教学内容变化看，大致可以分为以下五个阶段：

第一阶段大约在20世纪初叶。是以唱歌为主要教学内容的阶段。1907年颁布的《学部奏定女子小学堂章程》中有如下表述："音乐其要旨在使学习平易雅正之乐歌，凡选用

或编制歌词，必择其切于伦常日用有裨风教者。”还对教学程度作了如下规定：“在女子初等小学堂，宜不用表谱，授以平易之单音乐歌，在女子高等小学堂，先准前项教授，渐进则用表谱授以单音乐歌”[1]，均以单声部歌曲的教唱为主。在1909年5月的《学部奏变通中学堂课程分为文科实科折》，对中学音乐课的内容有如下规定：“乐歌乃古人弦诵之遗……择五七言古诗词旨雅正、音节谐和、足以发舒志气、涵养性情，篇幅不甚长者，于一星期内酌加一二小时教之。”[2]此时乃以吟诵古诗歌代替音乐课。一直到1912年11月颁布的《中学校令施行规则》均仍以唱歌为音乐课的主要教学内容。前者规定：“初等小学校宜授平易之单音唱歌。高等小学校首宜依前项教授，渐增其程度，并得酌授简易之复音唱歌。”[3]后者规定：中学校“乐歌先授单音，次授复音及乐器用法。”[4]

第二阶段大约在20世纪20年代。是在唱歌的基础上，加上了识谱和乐理。如1923年6月颁布的《小学音乐课程纲要》中规定在小学音乐课中要“使学生能唱平易的歌曲，能识简单的乐谱，并发展快乐活泼的天性和涵养和爱合群的情感，”[5]在小学音乐课中增加了乐理教学的内容。在1923年6月颁布的《初级中学音乐课程纲要》中，也增加了学习乐器和学习乐理知识的内容，规定：“初级中学乐歌教材，分乐理、唱歌、乐器三种。乐理与唱歌列入必修科，乐器列入选修科”[6]。毕业时的最低要求是“能唱单音及重音的平易歌曲”和“能明白乐谱上各种记号的效用，”[7]亦即以唱歌、识谱为基本内容。

第三阶段大约开始于20世纪30年代，一直到20世纪70年代末。是在唱歌、乐理、识谱的基础上，增加了音乐欣赏。如1932年10月颁布的《小学音乐课程标准》中，在

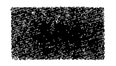
小学音乐课的教学内容中增加了“欣赏”，共包括如下三个方面的内容：(1) 欣赏，含声乐的欣赏和器乐的欣赏。(2) 演习，含听音和发音练习，独唱及合唱、表情演习（歌曲的表情及歌剧的扮演）、乐谱抄写、乐器演奏。(3) 研究，含乐谱的认识、唱法的研究、表演法的研究、乐器奏法的研究、乐器构造及修理的研究[8]。1940 年 9 月的《修正初级中学音乐课程标准》中，初中音乐课的教学内容增加了声乐及器乐的欣赏，全部内容规定为：(1) 演习乐理课中各项练习题。(2) 视唱各种基本乐曲。(3) 写谱及听音、默谱之练习。(4) 各种单复音歌曲之齐唱、合唱及独唱。(5) 欣赏著名声乐及器乐曲[9]。中华人民共和国成立以来，对音乐知识和欣赏的教学内容的规定就更加明确具体。如 1956 年 11 月颁布的《小学唱歌教学大纲（草案）》指出：“小学唱歌课包括唱歌、音乐知识和欣赏三部分，主要是要教会学生能够有理解有表情地唱歌、围绕着唱歌的教学来培养儿童的音乐兴趣和鉴赏能力以及音乐的基本知识和技能，并且增进儿童的爱美情感。”[10] 1979 年 6 月颁布的《全日制十年制学校中小学音乐教学大纲（试行草案）》中，对“音乐知识和技能训练”有了更具体的规定：“音乐知识和技能训练的教学任务是培养学生独立识谱能力，发展听觉和记忆力，获得音乐表现手段和有关音乐语言的基本知识，使学生更好地理解音乐、感受音乐和表演音乐。”[11]“欣赏教学是为了适当扩大学生的音乐视野，逐步发展音乐想象力，培养对音乐的兴趣和提高他们感受、理解音乐的能力。欣赏教材包括中外声乐曲、器乐曲以及我国民族民间音乐”[12]。在教育部 1957 年 7 月编订的《初级中学音乐教学大纲（草案）》中指出：“初中音乐课包括唱歌、音乐知识和欣赏三部分。”[13]“关于音乐知识的教学，由于学生理解力的增强和知识范围的扩大，除继续教



给他们一些必要的乐理知识和提高他们独立识谱能力外，还要给他们一些初步的文艺理论知识，如音乐是反映现实的、音乐创作的知识和音乐史的知识。”(14)“欣赏教学的基本任务，是教会学生了解音乐语言，领会歌曲内容，从而达到能受音乐的感染和影响的目的。……教材内容包括声乐曲和器乐曲，形式是多样的，这样才能保证广大学生的知识范围和培养学生多方面的趣味。对于丰富多彩的民族音乐尤其应该大力介绍，以培养学生对祖国音乐艺术的热爱。”(15)

第四阶段大约在20世纪80、90年代。是在以上基础上，增加了器乐教学。如原国家教委1988年5月颁发的《九年制义务教育全日制小学音乐教学大纲（初审稿）》中指出："小学音乐教学包括唱歌、唱游、器乐、欣赏、读谱知识和视唱、听音。”(16)并对器乐教学的目的和内容作了明确规定：“1. 通过器乐教学，培养学生学习音乐的兴趣，提高学生的音乐素质。选用节奏乐器和其他简易乐器进行教学，如口琴、竖笛、口风琴、电子琴、铝板琴等。2. 器乐教学应培养学生正确的演奏姿势，学习初步的演奏方法，注意声乐节奏的准确，句法要适当。教学中既要重视基本功的训练，又要注意对音乐的表现。”(17)在国家教委1988年5月颁发的《九年制义务教育全日制初级中学音乐教学大纲》中规定：“初中音乐教学内容包括：唱歌、声乐、器乐、欣赏、基本乐理与视唱练耳”(18)。并指出：“器乐教学是音乐教育的重要组成部分，对提高学生学习音乐的积极性，以及音乐素质，有着重要的作用，应予以重视。”(19)也就是说，在本阶段，教育行政部门和有关政策制定者已经认识到，应当通过器乐教学活动来培养学生学习音乐的兴趣，增进音乐表现能力，提高音乐素质。体现了重视音乐实践活动，注意以实践来培养兴趣、提高素质的思想。

第五阶段开始于21世纪，目前仍在探索、实验之中。是在原有唱歌、器乐、欣赏、基本乐理与视唱练耳的基础上，增加了创造、音乐与相关文化，使中小学音乐课程的内容包含了四个领域。领域一：感受与鉴赏，包括音乐表现要素、音乐情绪与情感、音乐体裁与形式、音乐风格与流派；领域二：表现，包括演唱、演奏、综合艺术表演、识读乐谱；领域三：创造，包括探索音响与音乐、即兴创造、创作实践；领域四：音乐与相关文化、音乐与艺术之外的其他学科[20]。在这里，把感受与鉴赏作为中小学生音乐学习活动的基础，是培养中小学生音乐审美能力的有效途径，提倡采用多种形式引导学生积极参与音乐体验，鼓励学生培养对音乐的独立感受和见解，建立起音乐与人生的密切联系，为终身学习音乐、享受音乐奠定基础。表现是实践性很强的音乐学习领域，是学习音乐的基础性内容，是培养学生音乐表现能力和审美能力的重要途径。通过演唱、演奏、综合艺术表演等实践活动来发展学生的表演潜能和创造性潜能，使学生能用音乐形式表达个人感情并与他人沟通、融洽感情，同时享受美的愉悦，受到情感的陶冶。创造是发挥学生想像力和思维潜能的音乐学习领域，是学生积累音乐创作经验和发掘创造思维能力的过程和手段，对于培养具有实践能力的创新人才具有十分重要的意义。音乐与相关文化是音乐课人文学科属性的集中体现，是直接增进学生文化素养的学习领域。它有助于扩大学生的音乐文化视野，促进学生对音乐的体验与感受，提高学生音乐鉴赏、表现、创造以及艺术审美的能力。



总而言之，从以上对于中小学音乐课程学习内容领域变化的简略回顾，可以看出，对于中小学音乐课程性质及其基本理念的逐渐发展，即我国的中小学音乐教育中，对于音乐课程性质及其基本理念的认识，经历了将音乐课作为德育和

娱乐性教育课程，到审美教育课程，以至作为素质教育课程的过程。

在20世纪初刚开始在中小学开设音乐课程时，只是把音乐课作为娱乐性质的课程，让学生学学唱歌，调剂精神，娱乐身心，陶冶性情。如1912年11月颁布的《小学校教则及课程表》规定：唱歌课的目的是使儿童通过演唱歌曲“以涵养美感，陶冶德性。”[21]1923年6月的《小学音乐课程纲要》又增加了“发展快乐活泼的天性和涵养和爱合群的情感。”[22]1932年10月颁布的《小学音乐课程标准》对音乐教育的目标规定为发展兴趣、提高技能和培养精神。1912年12月的《中学校令施行规则》中，规定中学“乐歌要旨在使谙习唱歌及音乐大要，以涵养德性及美感。”[23]1923年6月的《初级中学音乐课程纲要》规定中学音乐课程的目的是明了普通乐理、能唱单复音歌曲，涵养美的情感与融和乐群的精神，引起欣赏文艺的兴趣[24]。1932年11月颁布的《初级中学音乐课程标准》规定的初中音乐课目标是：(1)发展学生音乐之才能与兴趣。(2)使学生能唱普通单复音歌曲，并明了初步乐理。(3)训练听觉，使有欣赏普通名歌曲之能力。(4)涵养美的情感及融和乐群奋发进取之精神。以上这些中小学音乐教育的目标虽有繁简的区别，但基本目标大同小异，均包括唱歌和音乐表演技能的学习，掌握音乐基础知识，涵养美感和培养学生欣赏音乐的兴趣。

20世纪40年代以后，尤其是中华人民共和国成立以来，音乐课作为美育的重要组成部分，强调了音乐课的审美教育功能。在1956年11月颁布的《小学唱歌教学大纲（草案）》中，虽然仍然称作“唱歌课”，但是明确指出：“小学唱歌课是全面发展教育中完成美育的手段之一。因此，唱歌教学必须服从于全面发展教育的总方针，以培养社会主义社会

全面发展的新人为目的”[25]。在1979年6月颁布的《全日制十年制学校中小学音乐教学大纲（试行草案）》中，对以上目标的认识更加趋于明确和深化，指出：“音乐教学是进行美育的重要手段之一，是培养学生德、智、体全面发展的不可缺少的组成部分。它是为提高整个中华民族的科学文化水平、实现四个现代化服务的，具有不可忽视的作用。音乐在少年儿童的成长过程中占有重要的位置。通过音乐教学，启发学生革命理想，陶冶优良品格，培养高尚情操和丰富感情，使他们的身心得到健全的发展。通过音乐教学，应使学生热爱祖国的音乐艺术，熟悉民族音乐的语言，接触外国的优秀作品，掌握基本的音乐知识和技能，初步具有唱歌的表现能力、对音乐的感受能力和审美能力”[26]。其中对于音乐教育在提高全民族的科学文化水平、陶冶学生优良品格、培养高尚情操和丰富感情等方面的重要作用的认识，以及通过音乐教学来培养音乐表现能力、感受能力和审美能力等，都是在原有基础上的深化，使音乐教育作为美育的重要手段的教学目标更加具体，更加明确。在1992年颁布的《九年制义务教育全日制小学音乐教学大纲（试用）》和《九年制义务教育全日制初级中学音乐教学大纲（试用）》中，进一步强调了音乐教育在提高全民族素质和社会主义精神文明建设中的重要作用，并提出了突出音乐学科特点的问题。如在《九年制义务教育全日制初级中学音乐教学大纲（试用）》中指出：“音乐教育是实施美育的重要途径，对于培养学生德、智、体全面发展，提高全民族的素质和建设社会主义精神文明有着重要作用”[27]。并提出以下教学目的：(1)突出音乐学科特点，把热爱社会主义、热爱中国共产党的教育和集体主义精神的培养，渗透到音乐教育之中，使学生成为有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义接班人和建设者。(2)启



迪智慧，陶冶情操，提高审美意识，使学生身心得到健康的发展。(3)在小学教学的基础上，增强学生对音乐的兴趣、爱好，掌握音乐的基础知识和基本技能，使学生具有独立视唱简单乐谱的能力。(4)了解我国各民族优秀的民间音乐，激发学生热爱祖国音乐艺术的感情和民族自豪感、自信心，了解外国的优秀音乐作品，扩大视野，使学生具有一定的音乐鉴赏能力[28]。由此可见，至20世纪90年代，我国中小学音乐教育的目的和理念有了较大的变化，其目标已由"涵养美感，陶冶德性"，"发展兴趣，提高技能和培养精神"，提升为"实施美育"、"培养学生德、智、体全面发展，提高全民族素质"，并具体化为"突出音乐学科特点"，把"三热爱"渗透于音乐教育，提高审美意识，掌握知识、技能，弘扬民族音乐、了解外国音乐、提高鉴赏能力。这实际上已经为中小学音乐教育的基本理念的根本性突破和转换做了过渡、铺垫和准备。

21世纪第一年，由中华人民共和国教育部制订的《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》（以下简称"课程标准"），是中国中小学音乐教育进入一个发展新阶段的重要标志。除了如前所述的教育内容方面的变化之外，在课程目标和基本理念等方面也有较大的创新。

在课程目标方面，课程标准对"总目标"有如下规定："音乐课程目标的设置以音乐课程价值的实现为依据，通过教学及各种生动的音乐实践活动，培养学生爱好音乐的情趣，发展音乐感觉与鉴赏能力、表现能力和创造能力，提高音乐文化素养，丰富情感体验，陶冶高尚情操"。[29]很明确地体现了注重实践活动、培养兴趣、发展能力、提高素养、陶冶情操的指导思想。并且从三个层面作了具体阐述：(1)情感态度与价值观。含丰富情感体验，培养对生活的积极乐观

态度；培养音乐兴趣，树立终身学习的愿望；提高音乐审美能力，陶冶高尚情操；培养爱国主义和集体主义精神；尊重艺术，理解多元文化。(2) 过程与方法。含体验，模仿，探究，合作，综合。(3) 知识与技能。含音乐基础知识（音乐基本表现要素、常见曲式、体裁形式），音乐基本技能（歌唱、演奏技能，识谱，运用乐谱），音乐创作与历史背景，音乐与相关文化[30]。

尤其在基本理念方面，从中小学音乐课程的性质与价值出发，体现了深化教育改革、全面推进素质教育的基本精神，体现以音乐审美体验为核心，使学习内容生动有趣、丰富多彩，有鲜明的时代感和民族性，引导学生主动参与音乐实践，尊重个体的不同音乐体验和学习方式，提高学生的审美能力，发展学生的创造性思维，形成良好的人文素养，为学生终身喜爱音乐、学习音乐、享受音乐奠定良好的基础。并从十个方面对其内涵进行了具体阐述，即以音乐审美为核心，以兴趣爱好为动力，面向全体学生，注重个性发展，重视音乐实践，鼓励音乐创造，提倡学科综合，弘扬民族音乐，理解多元文化，完善评价机制。这一课程基本理念体现了课程性质、内容、教学方式方法、评价机制的根本转变。



对于课程的性质，进一步明确了中小学音乐课程作为审美教育、素质教育的地位，是培养学生创造精神和创造能力的创新教育。贯穿于音乐教学全过程中的基本理念是以音乐审美为核心，应当在潜移默化中培育学生美好的情操、健全的人格。即使是音乐基础知识和基本技能的学习，也应有机地渗透在音乐艺术的审美体验之中。并且在教学过程中，设定生动有趣的创造性活动的内容、形式和情景，发展学生的想象力，增强学生的创造意识。同时，通过音乐丰富学生的形象思维，开发学生的创造性潜能。

中小学音乐课程的内容，应当弘扬民族音乐，理解多元文化，提倡学科综合。应将我国各民族优秀的传统音乐和反映近现代、当代中国社会生活的优秀民族音乐作品，作为音乐课重要的教学内容；同时，以开阔的视野，学习、理解和尊重世界其他国家和民族的音乐文化，共享人类文明的一切优秀成果；并且注意音乐教学不同领域之间的综合，音乐与舞蹈、戏剧、影视、美术等姐妹艺术的综合，音乐与艺术之外的其他学科的综合，以具体的音乐材料来构建起与其他艺术门类、其他学科、相关文化的密切联系。

在教学方式和教学方法方面，强调中小学音乐课程必须贯彻以兴趣爱好为动力的原则，充分发挥音乐艺术特有的魅力，在不同的教学阶段，根据学生身心发展规律和审美心理特征，以丰富多彩的教学内容和生动活泼的教学形式，激发和培养学生的学习兴趣。音乐课的全部活动应以学生为主体，师生互动，将学生的艺术实践和积极参与放在重要的位置，并且贴近学生生活，贴近社会，贴近时代。

在完善评价机制方面，应在体现素质教育目标的前提下，以音乐课程价值和基本目标的实现为评价的出发点，建立综合评价机制。应包括学生、教师和课程管理三个层次，采用自评、互评和他评等多种形式。对音乐创造活动的评价应主要着眼于创造性活动的过程。善于在动态的教学过程中以评价来达到促进学生发展、提高教师教学水平和完善教学管理的作用[31]。

2 关于高师音乐教育专业教学改革的思考

一、中小学音乐教育发展对中小学音乐教师提出的要求

从以上对中小学音乐教育发展过程的简略回顾，可以看出，新课程标准对中小学音乐教师提出了新的要求。

1.对于音乐学科性质的认识

笔者认为，中小学音乐教育的发展过程，就是对音乐这一学科的性质及其本来面貌认识的不断深化的过程。

音乐学科的性质及其应有的本来面貌是什么呢？

首先，音乐学科是素质教育，是素质教育中的审美教育，审美教育中的艺术审美教育，是以乐音构成的音乐作品为主要内容对学生进行情感、情操和审美教育的音乐审美教育。因此，必须在音乐教学的全过程和音乐教材的各个部分中贯穿以音乐审美为核心的思想，在潜移默化中培养学生美好的情操、健康的人格，培养学生感受音乐、表现音乐、创造音乐的能力。



第二，音乐学科是基础教育，应当设立必要的学习领域，注意基础知识、基本技能的教育。但是，这些教育必须面向全体学生，激发学生的学习兴趣，以感性认识、实践活动为基础，使音乐基础知识、基本技能的学习有机地渗透在音乐艺术的审美体验和情感体验之中，引导学生整体把握音乐的表现形式和审美、情感内涵，领会音乐要素在音乐表现中的作用。因此，在教学活动和教学内容的安排中，应当提倡重视实践，贴近学生生活，贴近社会，贴近自然，激发学生学习的兴趣和求知欲。

第三，音乐学科是创造性思维培养的重要途径。实践证明，学习音乐有益于人的德、智、体全面发展，尤其有利于人的创造精神的培养。为了培养这种创造精神，在音乐教学活动的各个环节，都应当注意贯彻以学生为主体的自主学习原则，注意听（听音乐）、想（想象力）、议（议论、感受）、创（创造、编创）的过程转换和升华，培养学生的创新意识和创造能力。

第四，音乐学科是人文学科的一个重要门类，应当注重人文精神的培养。以往将音乐课与体育课、美术课合称为“小三门”、“技能科”、“术科”，是一种片面的误解。音乐艺术中，确实有技能、技巧的部分，并且在某些学习阶段，技能、技巧的练习占有重要的基础性地位。但是，从其根本上来说，是要用这些技能、技巧来表现人的精神面貌，体现民族精神、国家精神、时代精神。因此，从古希腊时代开始，音乐就作为人文学科而存在。在音乐教学活动和内容安排上，注意把音乐放置在一定的政治、社会、文化背景中来介绍，同时注重音乐中的人文精神和文化内涵的体味和理解，就成了当今音乐教育界普遍关注的一个重要问题。

中小学音乐教师必须对音乐学科有一个较为全面正确的认识，并以此为出发点来完善自身的知识、能力结构。

2.中小学音乐教师的必备能力

根据新近制订的“中小学音乐课程标准”的要求，笔者认为，中小学音乐教师的必备能力应当包括以下七个方面。

(1)具备正确理解音乐、音乐学科、音乐教育、中小学音乐课程在学科体系整体、文化、教育中的位置和特点的能力，并能够以此为指导来进行学科、课程的教学实践。

(2)掌握胜任中小学音乐教学所必备的音乐基础理论、基

本知识和多项音乐专业基本技能技巧的能力。

(3)具备丰富的民族音乐和多元文化、学科综合的知识和能力。

(4)掌握面向全体学生、发展个性、注重实践、提倡创造的教育理论和教学方法。

(5)具备较强的语言表达能力和先进教学手段的操作能力。

(6)掌握科学的教学评估理论、方法，具备正确评价自身、他人教学工作和学生学习状况的能力。

(7)具备终身学习音乐、享受音乐、传授音乐的能力。

二、关于高师音乐教育专业的教学改革

1.高师音乐教育专业的培养目标



笔者认为，高师音乐教育专业的培养目标理所当然的是为中小学及其他中等职业学校培养合格的音乐师资。具体要求是：通过教学及音乐实践活动，培养学生热爱音乐教育事业的精神，丰富情感体验，陶冶高尚情操，具备适应中小学和其他中等职业学校音乐教学需要的理论、知识、能力和素养，奠定终身享受音乐、学习音乐、传授音乐的良好基础。

当前，针对过去某种程度上存在的重技能技巧、轻音乐文化，重单项专项、轻综合素质，重某些专业音乐创作流派的音乐作品、轻多元文化的倾向，应当提倡培养全面发展型、综合型、创新型人才。

全面发展型，从整体素质看，就是应当德育、智育、体育、美育全面发展，成为有理想、有道德、有文化、有纪律的“四有”人才；从音乐与文化关系看，不仅掌握扎实的音乐基础理论、基本知识、基本技能技巧的功底，而且有较为丰富的舞蹈、戏剧、影视、美术等姐妹艺术的知识和理

解鉴赏能力，对艺术之外的其他学科也具备一定的知识和理解能力；从音乐学科本身来看，不是只对某一单项技能（如歌唱技能，或某一乐器的演奏技能）感到兴趣，而进行偏科学习，而是按教学计划的要求作有关音乐感受与鉴赏、音乐表现、音乐创造、音乐与相关文化等多领域的理论、知识、技能技巧的学习。

在这里，历来有所谓一专多能与多能一专、主修与副修、专才与通才的争论。笔者认为，应当淡化这些争论，按照德才兼备、全面发展的标准来培养合格的音乐师资。因为无论是一专或者多能，还是专才或者通才，都是相对的，只有往“德才兼备”的方向努力，按照全面发展的模式来要求学生，将来才能适应中小学音乐师资的需要。

所谓综合型，就是具备多方面的综合能力。在音乐艺术本体内部，包括理论、知识、技能以及声乐、器乐多种技能和各教学领域之间的综合；在音乐与相关文化之间，包括音乐与历史、文学、民俗、社会、自然的综合；在音乐艺术作品方面，既要弘扬民族音乐（含传统民族音乐和反映近现代当代社会生活的民族音乐作品），又要尊重和理解多元文化，注意古代近现代与当代、中国与世界各国、民间音乐与专业音乐创作等多层面的综合。

创新型，就是具备音乐创造以及通过音乐教学来启发和促进创造精神发展的能力。有关音乐创作的课程固然是音乐创造能力培养的重要途径，然而也不能忽视音乐欣赏和声乐器乐实践活动过程中，对音乐创造能力培养的重要作用。再就是作为音乐师资还应注重对于现代创新教育理论和创造性音乐教育理论、先进教学法的学习和掌握，以利于探索通过音乐教育来促进创造能力发展的途径。

2. 高师音乐教育的基本理念

为适应上述教育部制订的《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》对中小学音乐课程基本理念的规定，笔者认为，高师音乐教育专业教育的基本理念应当包括以下几个方面：

（1）德才兼备，全面发展。可以从两个层面来理解。一是总的教育方针，社会主义教育的目的是培养全面发展的人，全面发展教育的组成是德育、智育、体育、美育等方面得到全面发展。二是从高师音乐教育专业来说，应当通过德育、智育、体育培养全面发展的音乐教师。也就是说，高师音乐系科培养出来的学生，必须具有高尚的思想品质，丰富的文化修养，宽厚的音乐理论基础，熟练的音乐专业技能技巧，健康的体魄，美好的情操和良好的音乐审美能力。

（2）因材施教，发展个性。高师音乐教育是建立在普通学校音乐教育基础上的高等专业性音乐教育。它在性质上不同于普通学校音乐教育，在程度上又高于中等专业音乐教育。普通学校音乐教育作为德、智、体、美全面发展教育的组成部分，是每个公民必须接受的普通教育，也是每位专门人才必须具备的基础教育。它的任务是提高一般青少年的音乐审美能力和音乐素养。然而高师音乐系科的教育则是培养中小学音乐教师。因此，它除了同普通学校教育一样以“培养德、智、体全面发展的社会主义建设者”为目的之外，还必须在总的教育目的的指引下，制定自己特殊的专业培养目标，并鼓励每位学生以自己独特的方式学习音乐，参与各种音乐活动，发展自己的才能，以造就音乐教育的专门人才。高师音乐系科的教育过程中，应当把全体学生的共性目标与发展不同个性的因材施教有机地结合起来，创造生动活泼、灵活多样的教学方式，为学生的个性发展提供多种可能和广阔空间。

（3）加强“三基”，发展能力。为了适应中小学音乐教学的需要，高师音乐系科的教育应当重视音乐基础理论、基本知识和音乐专业的基本技能技巧的教育；同时，注重学生能力的培养，着力培养学生的音乐感受与鉴赏能力、音乐表现能力、创造能力以及理解多元文化和学科综合分析的能力。然而，这些“三基”和能力的培养又应当有机地渗透在音乐艺术的审美体验之中，让学生在体验、发现、创造、表现和享受音乐美的过程中，把握音乐表现形式，领会音乐要素在音乐表现中的作用，进而上升到理论高度来认识。

(4)注重实践，提倡创造。由于中小学音乐课的教学过程就是音乐艺术的实践过程，并且要通过音乐丰富学生的形象思维，开发学生的创造性潜质，所以，在作为培养中小学音乐教师的高师音乐系科的教学活动中，也应当积极引导学生参与各项音乐活动，使学生在实践中培养将来组织音乐活动的能力；同时，在相关课程的教学中，注意发展学生的想象力，增强学生的创造意识，尤其注重培养学生设定生动有趣的创造性活动的内容、形式和情景的能力。

(5)弘扬民族音乐，理解多元文化。应将优秀的传统音乐和反映近现代、当代社会生活的优秀民族音乐作品作为高师音乐系科各门课程的重要教学内容，通过学习使学生了解、熟悉民族音乐，增强民族意识和爱国主义精神。同时，以开阔的视野学习、理解世界其他国家和民族的音乐文化，不仅学习欧洲文艺复兴时期以来的各国各流派专业音乐创作成果，而且学习世界各音乐文化区的优秀民族音乐，使学生树立平等的多元文化价值观，共享人类文明的所有优秀成果。

(6)提倡多学科综合。为了适应中小学音乐课教学中的音乐教学不同领域的综合、音乐与姐妹艺术的综合、音乐与艺术

之外的其他学科的综合的需要，在高师音乐系科的课程设置和教学内容中，应当注意音乐艺术内部各学科的综合，音乐与舞蹈、戏剧、影视、美术的综合，音乐与人文社会科学、音乐与教育学科的综合，使学生有广阔的视野，并掌握和具备从学科综合的整体来理解音乐、分析音乐的方法和能力。

（7）培养热爱音乐教育事业的精神，掌握科学的教学方法。这是对高师音乐教育专业学生的一项重要要求。因为只有热爱音乐教育事业，才能安下心来，千方百计搞好各项教学工作。其中，掌握科学的教学方法，既是教师的基本功，又是搞好教学的根本保证。尤其在通过音乐来培养创造能力的教学活动中，更应当掌握启发想象力、增强创造意识的教学方式、方法，具备设定创造性活动的内容、形式、情景和全过程的能力。

(8)探索完善的评价机制。应当以培养高素质德才兼备全面发展的中等学校音乐师资为出发点，建立综合评价机制。评价包括学生、教师和教学管理三个方面，应当在动态的教学过程中通过评价来促进学生全面发展，提高教师教学水平，完善学校的教学管理。

3. 关于高师音乐教育专业课程结构的思考

为了实现以上教育目标和基本理念，必须要有与之相适应的教学计划。在这教学计划中，课程设置是对培养目标起重要作用的一个因素。

笔者认为，在考虑高师音乐教育专业的课程设置时，应当以高师音乐教育专业在整个音乐教育中的定位为出发点。如前所述，高师音乐教育专业是在普通学校音乐教育基础上的专业性音乐教育。然而，这种专业性音乐教育尚属音乐教育专门人才的基础教育，因为在它之后还有硕士阶段、博士阶段

的教育，这硕士、博士阶段的教育才是真正意义上的专门人才的专门教育。因此，在高师音乐教育专业本科阶段的目的，一是培养合格的中小学音乐教师，二是为硕士、博士阶段的教育打好宽厚的基础。前者因其涉及多个教学领域，如感受与鉴赏、表现、创造，音乐与相关文化等，于是作为合格的音乐教师必须具备全面的修养。后者也要求全面的素养，而为进一步深造扎下深厚的根基。所以，对于高师音乐教育专业的课程结构原则是否可以有如下考虑：一是不以求其“专”为目标，而求其“全”。也就是说，高师音乐教育专业的课程设置不以专项为主，而需全面发展；二是不以求其“深”为目标，而求其“正”。在教学过程中，讲求方法正，路子正，使学生不仅为将来自身的深造打下基础，而且可以用正确的方法来指导未来的学生；三是不以枝末的数量为追求目标，而求其根本的质量。在高师音乐教育专业的课程内容安排上，要少而精，抓其脉络，把握概略，求其精华。

高师音乐教育专业的课程结构大致应当包括以下几个组成部分：

(1)一般教养课程

指的是一般大学本科生，尤其是音乐教育专业本科生所必须具备的基本素质教育的课程。在以往的教学计划中，称之为公共必修课。含政治课（如科学社会主义、中共党史、道德修养等）、文化课（如大学语文、中国文化、外国文化等）、教育课程（如教育学、心理学、音乐学科教育学、教学论、教材教法等）、外语、体育和计算机理论与实践等。

(2)专业必修课程

根据中小学音乐课程标准所设立的四个教学领域，高师音

乐教育专业应当有与之相适应的、能培养这四个领域教学能力的专业必修课程。

①音乐感受与鉴赏课程。包括基本乐科（含乐理、视唱练耳)、中外音乐史与音乐鉴赏、中外民族民间音乐、音乐分析基础等。

②音乐表现课程。包括钢琴、声乐、中外管弦乐器演奏、舞蹈、艺术实践等。

③音乐创造。包括歌曲作法、多声部写作（含和声、复调、曲式、配器）等。

④音乐与相关文化。包括人文社会科学与音乐学概论，音乐与自然、社会、文化等。

在专业必修课程中，目前最为薄弱的是中外民族民间音乐，人文社会科学与音乐学概论，音乐与自然、社会、文化，以及中国乐器演奏。对于中外民族民间音乐的课程建设，应当提倡民族音乐学家与音乐教育工作者的协同合作，把中国民族音乐集成的资料及其研究成果尽快地运用到高师音乐教育中去，并且广泛搜集世界各国各民族的音乐资料，使之为音乐教育所用。人文社会科学与音乐学概论，音乐与自然、社会、文化，则需要在统一思想，充分认识这两门课程开设的必要性的基础上，组织音乐学界、音乐教育界和其他相关学科学者通力合作，来开拓新领域，建设新课程。中国乐器演奏的课程建设，也必须对其重要性、必要性加深认识，从全球经济一体化、文化多元化的时代要求来认识加强民族器乐教学的必然性，并在师资、乐器等方面予以重视。

(3)专业选修课程

应当提倡音乐专业技能的全面性，文化素养基本知识的广泛性，学术钻研的专门性。并且在这全面性、广泛性、专门性

的指导下，各尽其能，各取所需，让学生有充分的选择余地，发展自己的个性，发挥自身的才能。

音乐专业技能的全面性，就是应当在学好钢琴、声乐、舞蹈、艺术实践等课程的基础上，学好手风琴、电子琴。并且选修两种以上中外乐器。记得在1956年开始设立五年制音乐专修科时，曾经规定在前四年的学习期间里，前三年学习中国的吹、拉、弹乐器演奏，第四年学拉小提琴。当时，许多学生都能刻苦学习，并且在后来的工作中发挥了重要的作用。这段历史及其做法是否有借鉴的价值呢？

文化素养、基本知识的广泛性，就是学生在力所能及的基础上，尽可能宽地丰富自己的知识面。为了满足学生的求知欲，可以开设美术鉴赏、影视鉴赏、舞蹈鉴赏、戏剧戏曲鉴赏、书法等选修课，以增进对姐妹艺术的理解。也可以到外系，如中文、历史、物理等系去选修某些课程，以增进对艺术以外其他学科的了解。

学术钻研的专门性，指的是高师音乐教育专业的学生可以发挥自己的专长，在全面发展的前提下，高年级选择某一门课程作为重点提高的课程，如声乐、钢琴、中外乐器演奏、作曲与作曲技法理论、中国传统音乐、外国民族音乐、中外音乐史、音乐教育学等，其所花 的时间较多，教学程度比一般必修课程高出一筹，甚至达到相当突出相当高的水准。然而，为了与专业音乐院相区别，对这一类课程还仍然称之为“选修课”，而不应当称为“主修”。因为这种课程仍属全面发展基础上的某一专长，而不是只以某一专长为主的专门人才的专门教育。

(1) 章咸、张援编，宋恩荣审订《中国近现代艺术教育法规汇编》第173页，教育科学出版社，北京，1997年。
(2) 同上，第94页。
(3) 同上，第68页。
(4) 同上，第97页。
(5) 同上，第306页。
(6) 同上，第359页。
(7) 同上，第360页。
(8) 同上，第331—332页。
(9) 同上，第368页。
(10) 姚思源主编《中国当代学校音乐文献1949—1995》第270页，上海教育出版社，1999年。
(11) 同上，第288页。
(12) 同上，第289页。
(13) 同上，第327页。
(14) 同上，第328页。
(15) 同上，第328页。
(16) 同上，第302页。
(17) 同上，第303页。
(18) 同上，第350页。
(19) 同上，第351页。
(20)《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》第10页，中华人民共和国教育部制订，北京师范大学出版社，2001年。
(21) 同(1)，第68页。
(22) 同(1)，第306页。
(23) 同(1)，第97页。
(24) 同(1)，第359页。
(25) 同(10)，第270页。
(26) 同(10)，第287页。
(27) 同(10)，第365页。
(28) 同(10)，第365页。

(29) 同 (20)，第 6 页。
(30) 同 (20)，第 6-8 页。
(31) 同 (20)，全部文本。

（原载《音乐研究》2002 年第 1 期第 15 — 22 页，
人民音乐出版社，2002 年 3 月）

关于高师音乐教育专业培养目标与课程结构体系的思考

1 高师音乐教育专业的培养目标

在讨论高师音乐教育专业课程设置的结构体系问题之前，笔者认为，首先应当对高师音乐教育专业的培养目标有一个明确的定位。因为只有目标明确，才能据此采取相应的措施，而课程结构体系的构建就是实现培养目标的基础。

高师音乐教育专业的培养目标是什么呢？笔者认为，应当是：为中小学及其他学校培养合格的音乐师资。具体要求是：通过教学及音乐实践活动，培养学生热爱音乐教育事业的精神，提高审美修养，丰富情感体验，陶冶高尚情操，具备适应中小学和其他学校音乐教学需要的理论、知识、能力和素养，奠定终身热爱音乐、享受音乐、学习音乐、传授音乐的良好基础。

这一培养目标与其他阶段、类型的音乐教育的区别，主要在于它的师范性、专业性和基础性。

师范性。这是高师音乐教育专业与专业音乐院校在培养目标方面的主要区别。如果说，专业音乐院校是以培养音乐表演艺术专门人才（歌唱家、演奏家、指挥家），音乐理论研究、音乐创作专门人才（音乐理论家、批评家、作曲家）为目标的话，那么，高师音乐教育专业就是以培养中小学音乐教师为目标。这是两种不同的行业，有不同的规格要求。对于音乐表演艺术、音乐理论研究、音乐创作的专门人才来说，他们一方面要求的是深厚全面的音乐文化素养，另一方面是对音乐表演艺术、音乐理论研究、音乐创作的某一领域的技能、技巧、能力的运用自如的掌握，以“专、精、深”为追求目标。对于音乐教师来说，音乐表演艺术、音乐理论、音乐创作等专门技能、技巧、理论、知识的修养固然重要且不可或缺，但他所需要的是“全、正、质”。也就是说，高师音乐教育专业培养的学生，不以某一技能、技巧、理论、知识的“专”为目标，而是求其“全”，需要全面发展；不以某一领域的“深”为目标，而是追求“正”，在教学过程中，要求方法正、路子正，不仅为自身的深造打下扎实的基础，而且将来能够用正确的方法来指导学生学习；不以数量为追求目标，而是求其根本的质量，在课程内容的安排方面，要少而精，抓其脉络，把握概略，求其精华。另一方面，对于音乐教师来说，还必须掌握科学的教学方法，因为只有这样才能将自己所学到的东西按照教学计划的要求传授给学生。尤其在通过音乐来培养创造能力的教学活动中，更应当掌握启发想象力、增强创造意识的教学方式、方法，具备设定创造性活动的内容、形式、情景和全过程能力。

专业性。这是高师音乐教育专业与普通学校音乐教育在培养目标方面的主要区别。对于普通学校音乐教育来说，音乐学科是素质教育，是素质教育中的审美教育，审美教育中的

艺术审美、音乐审美教育。其目标是在音乐审美的潜移 化中培养学生美好的情操、健康的人格，培养学生感受音乐、表现音乐、创造音乐的能力。高师音乐教育专业的培养目标中，固然有对学生进行素质教育的内容，如“提高审美修养、丰富感情体验，陶冶高尚情操”等，但是，更重要的是应当使学生“具备适应中学和其他学校音乐教学需要的理论、知识、能力和素养”。这就是高师音乐教育专业的专业性要求。具体地说，大致应当包括如下七个方面：

1. 具备正确理解音乐、音乐学科、音乐教育、中小学音乐课程在学科体系、文化、教育中的位置和特点的能力，并能够以此为指导来进行学科、课程的教学实践。

2. 具备胜任中小学音乐教学所必备的音乐基础理论、基本知识和多项音乐专业基本技能技巧的能力。

3. 具备丰富的民族音乐和多元文化、学科综合的知识和能力 。

4. 掌握面向全体学生、发展个性、注重实践、提倡创造的教育理论和教学方法。

5. 具备较强的语言表达能力和先进教学手段的操作能力。

6. 掌握科学的教学评估理论、方法，具备正确评价自身、他人教学工作和学生学习状况的能力。

7. 具备终身学习音乐、享受音乐、传授音乐的能力。

基础性。指的是高师音乐教育专业的本科阶段，虽然与普通学校音乐教育相比较而言是专业性音乐教育，但是这种专业性音乐教育仍属音乐教育专门人才的基础教育，因为在它之后还有硕士阶段、博士阶段的教育，这后者才是真正意义上的音乐教育专门人才的专门教育。因此，在高师音乐教育专业本科阶段的培养目标中，除了培养合格的中小学音乐教师之外，还应当为硕士、博士阶段的教育打好宽厚的基础。前者因其涉

及多个教学领域，如感受与鉴赏、表现、创造、音乐与相关文化等，于是作为合格的音乐教师必须具备全面的修养。后者也要求全面的素质，而为进一步深造扎下深厚的根基。在此，关键的基础是：为终身教育打下基础，为终身热爱音乐、享受音乐、学习音乐、传授音乐打下良好的基础。在这里的“基础”是：不仅具备热爱音乐、享受音乐的基础，更重要的是要学会“学习”、学会“传授”，具备终身学习音乐、传授音乐的基础。

2 关于高师音乐教育专业课程结构体系的思考

一、高师音乐教育专业的课程类别与结构原则

根据以上对高师音乐教育专业培养目标和学生能力结构的要求，笔者认为，高师音乐教育专业的课程类别应当包括两大类别，即：一般教养课程和专业课程。由于在高等师范院校中，从培养中小学和其他学校师资这一目标出发，从教育部到各大学都有对教养课程（即：公共课）的统一规定，各院、系专业没有太大的自主权，所以，这里主要讨论的是专业课程。

高师音乐教育专业的音乐专业课程大致有如下类别：

1. 音乐审美类课程。

2. 音乐表现类课程。

3. 音乐创造类课程。

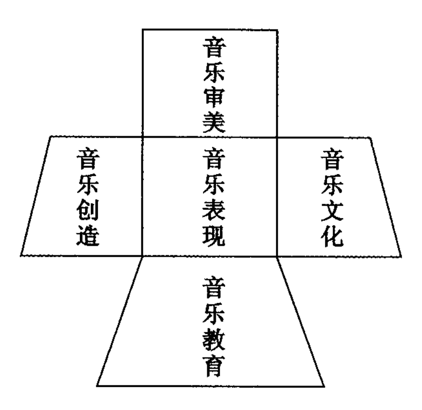
4. 音乐与相关文化类课程。

5. 音乐教育类课程。

高师音乐教育专业的音乐专业课程的结构原则应当是：以

音乐审美为统领，音乐表现为载体，音乐创造、音乐文化为两翼，音乐教育为基础，形成各有侧重、互相关联、互相贯穿的课程体系。如果以图表示的话，可以简列如下。

图 1





音乐审美，是音乐艺术和音乐学科的重要特点之一。人类的音乐活动实际上就是一种创造音乐美和接受音乐美的活动。为了适应普通学校音乐教育中提出的以音乐审美为核心的理念，高师音乐教育专业的教育教学中，也应贯穿这一基本理念。因此，在高师音乐教育专业的音乐专业课程中，必须以音乐审美作为统领。除了在各门类专业课程中，突出音乐审美的理论和实践的内容之外，还必须开设以提高音乐感受、鉴赏、理解、审美能力为直接目的的课程，如：音乐美学、音乐欣赏、音乐风格与体裁、音乐分析基础、乐理、视唱练耳等，广泛接触各国各时期、各种流派、各种风格、各种体裁的音乐作品，从音乐感受开始，逐渐上升到理论高度来分析音乐作品，提高音乐审美能力。

音乐表现，是充分体现音乐艺术实践性特点的一种方式。

音乐作为一种无形文化类别，必须通过演唱、演奏等实践活动才能体现它的存在。同样，在音乐教育这一行为中，也只有在演唱、演奏等音乐表现的实践活动中，才能让学生感受音乐、体验音乐情感、理解音乐艺术的特点。因此，在高师音乐专业课程中，必须重视音乐表现类课程的设置，让学生在声乐、钢琴、合唱与指挥、民族管弦乐器、西洋管弦乐器、合奏、艺术实践等演唱、演奏的实践活动中，表现自己的感情。使音乐表现类课程，既是学生真情实感的流露，又成为展现音乐艺术审美特征的载体，从而在生动活泼的艺术实践中加深对音乐在文化整体中的特点和位置的理解。

音乐创造，音乐与相关文化，是在《全日制九年义务教育音乐课程标准（实验稿）》中新创设的教学领域。其实这既是对音乐学科特点的深刻理解，也是顺应时代要求的举措。从音乐学科本身来说，它一方面是创造性思维培养的重要途径，另一方面，音乐艺术作为文化整体的一个门类，与文化的其他领域如：戏剧、美术、舞蹈、影视、文学等有着紧密的联系；从时代特点来看，创新教育已成为时代要求。因此，充分发挥音乐教育在培养学生创新精神方面的作用，充分注意音乐与相关文化的联系，应当成为高师音乐教育专业的音乐专业课程设置的两个方面，使音乐创造和音乐与相关文化课程类别，成为促进高师音乐教育专业学生自身素养提高和促进中小学音乐教学质量腾飞的两扇金色的翅膀。

音乐创造类课程包括：歌曲作法、多声音乐写作（含和声、复调、配器法、曲式学等）、计算机音乐系统、舞蹈与戏剧表演等。此外，应当在其他各门课程的教学内容和教学过程中，贯穿以学生为主体的自主学习原则，注意培养学生的创新意识和创造能力。

音乐与相关文化类课程包括：民族音乐学、中国传统音乐、世界民族音乐、中国音乐史、外国音乐史、音乐与自然社会民族等。此外，应在其它课程中注重音乐与相关文化内容的讲授，一方面从文化脉络中来介绍音乐，另一方面注意音乐中的文化内涵的挖掘和讲授。

音乐教育类课程，这是高师音乐教育专业区别于专业音乐院校的特色课程。过去由于对培养目标认识的模糊，在许多高等师范院校的音乐教育专业课程设置中，对此都显得薄弱。然而，国外的许多师资培养的专业化教育机构都十分重视这一课程类别。实践也证明，以往忽视音乐教育课程的设置，既无益于学生对教育思想、教育观念、教学方法的掌握，也不利于端正培养目标。因此，应当将这一课程类别作为基础来对待，使之成为带动学生将来教学质量提高的双腿。这一课程类别应当包括：音乐教育心理学、音乐教育学、中外音乐教学理论体系、音乐教育电化技术、音乐教材教法与教案写作、教育实习等。除此之外，还应在各门与中小学教学内容直接相关的课程中，加进专门章节讲授课程教学法，甚至进行各门课程的教学法见习、实习。

二、关于必修课与选修课

在以上各类课程中，应当分别设置必修课与选修课。

必修课就是直接作用于将来教学所必须修业的课程。根据中小学课程标准所设立的四个教学领域，高师音乐教育专业应当有与之相适应的、能培养这四个领域教学能力的专业必修课程。

1. 音乐感受与鉴赏课程。包括乐理、视唱练耳、音乐欣赏、曲式与作品分析等。

2．音乐表现课程。包括钢琴、声乐、中外管弦乐器演奏、合唱与指挥、舞蹈、艺术实践等。

3.音乐创造。包括歌曲作法、多声音乐写作、计算机音乐系统、舞蹈编导与戏剧表演等。

4.音乐与相关文化。包括中国传统音乐、世界民族音乐、中国音乐史、外国音乐史等。

选修课是发展学生个性和突出学校特点、地方特色的课程。

为了更好地发展学生的个性，在专业选修课程的开设过程中，应当提倡音乐专业技能的全面性，文化素养、基本知识的广泛性，学术钻研的专门性。音乐专业技能的全面性。就是应当在学好钢琴、声乐、舞蹈、艺术实践等课程的基础上，学好手风琴、电子琴，选修两种以上的中外乐器。文化素养基本知识的广泛性，就是学生在力所能及的基础上，尽可能地拓宽自己的知识面，如开设美术鉴赏、舞蹈鉴赏、戏剧戏曲鉴赏、书法、中国汉族音乐、中国少数民族音乐、人文社会科学与音乐学概论、音乐社会学、音乐地理学等选修课，到中文、历史、教育等系去选修某些课程等。学术钻研的专门性，就是在全面发展的前提下，高年级学生选择某一领域的课程作重点提高，如声乐（含声乐表演艺术、声乐艺术史、声乐作品分析、声乐教学法等)、钢琴（含钢琴演奏艺术、钢琴作品分析、钢琴艺术史、钢琴教学法等)、中外乐器演奏（含中外乐器演奏艺术、中外各种管弦乐器及其作品分析、发展史、教学法等)、作曲与作曲技法理论（含和声学、复调、配器法、曲式法以及它们的教学法等)、中国传统音乐（含民歌、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐)、外国民族音乐（含各国别音乐、民族别音乐及其在基础教育中的运用)、音乐史、音乐批评、音乐教育学（含国别音乐教育史、各种音乐教育体系）等。

根据各学校的学术实力和教师专长，也可以开设学校的特色课程。比如：在某些学校如有对音乐文献学、音乐考古学、民族音乐学、中国古代乐谱学、乐律学、宫调理论等学有专长的教师，就可开设相关的课程，以增进学生对该学科的理解。还可根据各地具体情况，开设地方特点课程。如：新疆的十二木卡姆、西安的西安鼓乐、秦腔、山西的梆子音乐、四川的川剧、山东的齐鲁音乐、内蒙古的长调、马头琴音乐、西南各少数民族音乐、广东的粤剧、广东音乐、潮州音乐、北京的京剧、京韵大鼓、单弦、苏州的昆剧、弹词、浙江的越剧、福建泉州的南音以及各地的地方音乐史等，增进学生对当地民间音乐和地方音乐历史的了解。



总之，我们应当通过不断的探索和实践，建立符合高师音乐教育专业培养目标、保证质量、适应时代要求、有学校特色和地方特点的高师音乐教育专业的专业课程结构体系。

（原载《中国音乐教育》2003年第2期第21—23页，
人民音乐出版社，2003年2月）

附录：
王耀华主要学术论著目录

一、著书

1986.5 《福建民间音乐简论》（与刘春曙合著），上海文艺出版社。

1987.7 《琉球、中国音乐比较论》（日本语版），日本那霸出版社。

1988.5 《古代丝绸之路的音乐》，（译著，原著者：日本岸边成雄先生），人民音乐出版社。

1988.11 《民族音乐论集》，福建教育出版社。

1989.12 《福建南音初探》（与刘春曙合著），福建人民出版社。

1990.9 《中国传统音乐概论》，台湾海棠文化出版公司。

1991.12 《三弦艺术论》三卷本，上卷《中国三弦及其音乐》、中卷《日本冲绳三线及其音乐》、下卷《中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐比较研究》），海峡文艺出版社。

1994.1 《福建文化概览》（主编、合著），福建教育

出版社。

1995.10　《客家艺能文化》，福建教育出版社。

1996.11　《高师音乐教育学》（主编、合著），福建人民出版社。

1998.2　《世界民族音乐概论》，上海音乐出版社。

1998.7　《音乐鉴赏》（主编、合著），高等教育出版社。

1998.10　《中国の三弦とその音乐》（日本语版），日本第一书房。

1998.10　《中国と琉球の三弦音乐》（日本语版），日本第一书房。

1999.8　《中国传统音乐概论》（增订版），福建教育出版社。

2000.8　《福建传统音乐》，福建人民出版社。

2000.9　《民族音乐学》（译著，与陈新凤、杨桂香合译，原著者：德丸吉彦），福建教育出版社。

2001.6　《中国民族民间器乐曲集成（福建卷）》（常务副主编、合著），ISBN中心。

2002.3　《福建南音》（主编、合著），人民音乐出版社。

2003.10　《琉球御座乐与中国音乐》（中国语、日本语合版），人民教育出版社。

2004.10　《世界民族音乐》（教材，与王州合著），人民教育出版社。

2004.11　《高师音乐教育论》，（主编、合著），湖南师范大学出版社。

2005.7　《音乐学概论》，（主编、合著），高等教育出版社。

2006.5　《中国民族民间音乐》，（主编、合著），福建教育出版社。

2006.6　《中国传统音乐乐谱学》，（主编、合著），福建教育出版社。

二、论文

1980　《福建民歌的色彩区及其调式音调特点》，（《福建民间音乐研究》第一集）。

1982　a　《宋代闽人的音乐著述和音乐思想》，（《福建民间音乐研究》第二集）。

b　《福建戏曲各曲牌体系内部的贯串联系》，《福建师范大学学报》第2期。

1983　a　《歌仔戏“七字调”的形成与发展》，《音乐学丛刊》第三集。

b　《莆仙戏是宋元南戏支流的例证》（与谢宝燊合作），《音乐研究》第2期。

c　《从刘克庄诗作看宋代福建戏曲》，《戏曲研究》第十辑。

d　《闽剧唱腔风格的形成》，《福建师范大学学报》第2期。

1984　a　《庶民戏音乐与四平腔》，《全国高腔学术讨论会论文集》。

b　《南曲中的“兜勒声”》《人民音乐》11月号。

c　《畲汉民歌的相互影响和交流四例》，（《福建民间音乐研究》第三集）。

d　《南典唱腔旋法中的多重宫角并置》，（《福建民间音乐研究》第三集。

e　《脉承华夏　声连四海》，《中国音乐》第4期。

1985　《南曲腔韵》，（《福建民间音乐研究》第四集）。

1985　《福建南曲谱字变易年代及其它》，《福建师范大

学学报》第 3 期。

1986 a 《福建南曲宫调与“同均三宫”》，《中国音乐学》第 1 期。

b 《日本琉球“工工四”谱考源》，《福建师范大学学报》第 1 期。

1987 a 《福建南曲音乐美学三题》，《福建师范大学学报》第 1 期。

b 《中国古代相对稳定持续发展的音乐结构》（与肖梅合作），《音乐研究》第 1 期。

c 《从历史向未来》，日本《国际冲绳》1987 年春季号。

d 《琉球组踊和中国戏曲》，日本《冲绳タイムス》1987 年 3 月 21、24、25 日连载。



e 《中国与冲绳的打花鼓》，日本《冲绳タイムス》1987 年 4 月 2 — 10 日 8 次连载。

f 《关于中琉音乐文化交流史研究》，日本《冲绳タイムス》1987 年 7 月 14 — 17、20、21 日 6 次连载。

1988 a 《琉球三线一扬调子考》，日本冲绳艺能史研究会《冲绳艺能史研究》第 7 号。

b 《划龙船与龙船歌》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第 14 号。

c 《冲绳音乐考察》，《音乐研究》第 1 期。

d 《冲绳音乐与现代生活》，《福建戏剧》第 1 期。

e 《畲族音乐简论》，《福建省首届畲族歌会文集》。

f 《庶民戏音乐试析》，《庶民戏唱腔选集》。

g 《陈旸“乐书”与蔡元定“律吕新书”》，《福州文物与历史》。

h 《福建民歌浅谈》，上海文艺出版社《中国民歌》第 2 卷。

i 《闽台客家民歌之比较》，台湾《中华民俗艺术年刊1987、1988》。

1989 a 《冲绳音乐考察与中琉音乐比较研究》，广西艺术学院《艺术探索》第2 期。

b 《琉球三线一扬调子考》（中文稿），《音乐研究》第3 期。

c 《中国音乐风格的过去、现在及其它》，福建省艺术研究所《福建艺术论丛》第1 辑。

d 《弦管研究的历史与现状》，中国音乐研究所《1989中国音乐年鉴》。

e 《明清两种三弦谱的解译》，《福建师范大学学报》1989 年第4 期、1990 年第1 期。

1990 《赴台湾考察纪实》，《音乐研究》1990 年第4期、1991年第1期。

1991 a 《中国音乐文化对日本冲绳音乐文化的影响》，联合国海上丝绸之路泉州国际学术会议论文集《中国与海上丝绸之路》，福建人民出版社。

b 《台湾戏曲之现状与思考》，《福建戏剧》第2 期。

c 《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》，《中国音乐学》第2期。

d 《关于开设<中国传统音乐概论>课程的构想》，《中央音乐学院学报》第2期。

e 《中国三弦源流考》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》1991年第4期、1992年第1期，中国人民大学报刊资料中心《音乐舞蹈研究》1992 年1 月号转载。

f 《大陆学校音乐教育的发展》，台湾《中等教育<音乐教育专号>》1991年12月出版第42卷第6期，台湾师范大学中等教育辅导委员会出版。

1992　a　《福建与冲绳的“打花鼓”》日本《琉球新报》1992年4月26、27、28日连载。

b　《打花鼓新考》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第18号。

c　《琉球人的三线志向考》，日本《冲绳タイムス》1992年3月3－6、9－13日连续9次连载，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第19号。

d　《客家山歌音调源流考》，《音乐研究》第4期。

1993　a　《中国音乐的跨文化比较研究》，《中国音乐学》第1期。

b　《冲绳三线及其音乐的历史初探》，日本冲绳文化协会《冲绳文化》第28号。

c　《二十世纪以来中国音乐教育的得失及其发展》，《二十世纪国乐思想研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心。

d　《大陆民族音乐学研究概况》，台湾师大音乐研究所年刊《音乐研究学报》第二期。

e　译文《民族音乐的乐谱》，人民音乐出版社编辑部编《世界音乐文丝》第1辑。

f　《1992年的音乐比较研究》，中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》1993年。

g　《琉球音乐における中国旋律の受容?变化とその法则》，日本东洋音乐学会《东洋音乐研究》第57号。

1994　a　《中国近现代学校音乐教育之得失》，《音乐研究》第2期。

b　《1993年的音乐比较研究?中国大陆》（《音乐比较研究》1993年第2期，1994年第1、2期）

c　《一个值得注意的研究课题——福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究》，《音乐研究》第1期。

1995 a 《琉球三线古典音乐に现れた音乐思想と中国の音乐思想》，日本法政大学冲绳文化研究所《冲绳文化研究》第21辑。

b 《琉球三线音乐と福建南音乐との比较研究》，日本法政大学冲绳文化研究所《琉球列岛——福建交涉史研究》，1995年3月。

c 《近50年来台湾传统文化的流变》，《福建师范大学学报》第2期。

d 《客家艺能文化与客家人的精神风貌》，《客家》第2期。

e 《从三弦形制看中琉文化交流史》，日本冲绳《天响之三线》。

1996 a 《中华文化为母语的音乐教育的意义及其展望》，《音乐研究》第1期。

b 译文《日本音乐中看到的中国影响》，《音乐研究》第1期。（原著者：蒲生乡昭）

c 《中国传统音乐传承的现状》（日文），《亚洲各民族音乐文化的动力——传统与变容》国际学术研讨会论文集，日本大阪国立民族学博物馆。

d 《根，深扎于民族的土壤——论“中华文化为母语的音乐教育”》，沈阳音乐学院学报《乐府新声》第1期。

e 《台湾客家<老山歌>溯源》，《中国音乐学》第2期。

f 《江户朝贡史料中的五首曲调寻源》，《比较音乐研究》1996年第2期。

g 译文《音组织的“琉球化”初探》，《比较音乐研究》1996年第2期。（原著者：金城厚）

h 译文：《琉球王朝的中国音乐作用初探》，《比较音乐研究》1996年第2期。（原著者：内田顺子）

i　《朱熹理学思想与福建音乐文化》，《音乐研究》第4期。

1997　a　《关于在高校开设“世界民族音乐概论”课程的构想》，《艺术教育》第1期。

b　《江户上り史料中の5曲源流探ゐ》，日本冲绳县商工劳动部观光局编《御座乐》。

c　《水户德川家所藏の御座乐の乐器について》，日本冲绳县商工劳动部观光局编《御座乐》。

d　《福建南音传承历史及其启动》，《音乐研究》第3期。

e　《泉州傀儡“目莲救母”　の音乐と佛教音乐の关系》，日本“目莲救母”研究会“泉州目莲傀儡にもとづく日中文化の诸相”1997年12月，东京。



1998　a　《中日音乐比较研究的历史、现状及其展望》，《人民音乐》第2期。

b　Chinese Music in Okinawa:A Comparison of Chinese Music With Ryukyu

Music (Musical Performance 1998,V01.2,Part2)

c　《泉州南音与道教》(日文)，日本《自然与文化》第58号。

d　《琉球御座乐与中国音乐》，“冲绳から艺术を考える——艺术文化学丛书”，冲绳县立艺术大学艺术文化学研究科。

1999　a　《东方部分古典音乐的类型化旋律》，《音乐研究》1998年第4期，1998年12月，北京。

b　《中国音乐教育学的形成、发展及其启示》，《中国音乐》第2期。

c　《中国传统音乐研究50年之回顾与思考》，《音乐研

究》第 3 期。

2000 a 《20 世纪中国高等院校传统音乐教育的回顾与展望》，《中国音乐》第 1 期。

b 《关于中国汉民族民歌音乐结构层次的思考》，《人民音乐》第 3 期。

2001 a 《琉球御座乐〈福寿歌〉初考》，《中国音乐学》第 1 期。

b 《琉球御座乐〈纱窗外〉の旋律の源流をめぐって》，冲绳县文化环境部文化国际局《御座乐Ⅱ》。

c 《世界民族音乐的文化区划》，《中国音乐教育》第 2-6 期。

d 《世界民族音乐讲座》，《音乐生活》2001 年第 1、3、5、7、9、12 期，2002 年第 1、3、5 期。

e 《中小学音乐教材的新探索》，《光明日报》10. 16A2 版。

2002 a 《中小学音乐教育的发展与高师音乐教育改革》，《音乐研究》第 1 期。

b 《福建南音"潮类"旋律源流考》，《音乐研究》第 3 期。

2003 a 《关于高师音乐教育专业培养目标与课程结构体系的思考》，《中国音乐教育》第 2 期。

b 《高师音乐教育专业教改的新探索》，《人民音乐》第 4 期。

c 《中国传统音乐文化区划研究综述》，《音乐研究》第 4 期。

2004 a 《国际传统音乐学会第 37 届世界大会学术综述》，《音乐研究》第 1 期。

b 《第 5 届中日音乐比较研究国际学术研讨会综述》，《人民音乐》第 6 期。

c　《琉球音乐对中国音乐受容的两种样式及其规律》，《音乐研究》第4期。

2005　a　《高师音乐教育专业教育教学改革的“三边合力论”》，《人民音乐》第3期。

b　《福建传统音乐的旋律音调类别及其溯源》，《东南学术》2004年增刊。

c　《御座乐使用乐器的初步考察》，《第九届中琉历史关系国际学术会议论文集》，海洋出版社，2005年10月版。

后　记

承蒙上海音乐学院出版社洛秦社长的厚爱，将拙文集《乐韵寻踪》列入“音乐论著丛书”。

本文集收录拙文24篇，分为三个栏目：一、跨文化音乐比较研究（10篇）；二、中国传统音乐研究（9篇）；三、音乐教育研究（5篇）。其中，表明了一个民族音乐教育工作者的心迹。

民族音乐教育工作者为了搞好教学，必须进行相关领域的学术研究，因为只有理解了的才能讲得准确、讲得真切，使学生易于接受、乐于接受。因此，笔者自1961年以来，参加闽西十班音乐、闽西山歌、畲族“双音”、福建南音、芗剧音乐、闽南十音、莆仙十音八乐的调查，参与《中国民族音乐集成》的搜集、整理和编撰工作，承担“中国音乐和日本琉球音乐比较研究”的课题，主持中日音乐比较研究国际会议，主办国际传统音乐学会世界大会，承办中国传统音乐学会学术年会，撰写中日音乐比较研究、中外音乐比

较研究的论文，撰写福建传统音乐、中国传统音乐的研究论文。本文集第一、二部分收入的就是有关跨文化音乐比较研究和中国传统音乐研究的部分文章。试图从中国音乐与日本音乐、日本冲绳音乐以及其他国家音乐的比较对照或影响研究中，从中国传统音乐、福建传统音乐的研究中，来加深对中国传统音乐和福建传统音乐的某些特点和规律的认识。

为了厉行音乐教育的文化传承功能，笔者与诸多同行共同开设了《中国传统音乐》、《世界民族音乐》等民族音乐课程，并且进行课程论、教学论、教材论的研究。与此同时，还主持“民族音乐学及其教育”方向硕士研究生主干专业课程教材建设，主持“中国传统音乐”方向博士研究生参考教材建设，参与中小学音乐教育改革和中小学音乐教材编撰，主持普通高校音乐学（教师教育）专业教育教学改革课题研究，并进行学术思考。本文集第三部分所收入的就是有关近现代音乐教育得失、以中华文化为“母语”的音乐教育和高师音乐教育专业教育教学改革若干问题的研究文章。



以上拙文虽有“敝帚自珍”之嫌，但亦只能作为一种学术研究“心路”的表征。回顾未敢怠惰的一个甲子，所作所为仅能奉献沧海之一粟。正是“志士苦日短，愁人知夜长”。历史规律证明所剩时日不多，但是“心迹”已显，“心路”渐明。愿在诸同行的督促、帮助下，继续为民族音乐教育事业略尽绵薄。

谨向对一位农民的孩子进城、成长为民族音乐教育工作者的所有伸出过援助之手、赐予教诲的前辈、同辈、晚辈献上心香一瓣，致以虔诚的敬意和谢忱。

王耀华　谨识

2006年5月吉旦